

الأدب الليبي ... مائة عام من العزلة

● منصور أبو شتاف

رغم عشرات الكتب، وعشرات الدواوين الشعرية، وعشرات اللوحات التشكيلية، فإننا لازلنا قارة مجهولة في عصر غزو الفضاء والفضائيات و(الإنترنت) ... نحن الذين تعودنا أن نردد مقولة (من ليبيا يأتي دائماً شيء جديد).

ظل جديدا المتجدد هو الانطواء والانكماش على ذات تشك فيما حولها وتخشاها ... ذات ترى أن الهواء الطلق والتفاعل مع الآخر شيء مخيف قد ينسف مقومات هذه الذات ... ظللنا وظل منتوجنا الأدبي حضارة (لاسادت ولا بادت ...!!)

في «الأوديسا» يقول هوميروس (ليبيا حيث تلد النعاج خرافها ناضجة بقرونها مرتين أو ثلاث مرات في العام، وحيث لا يخلو بيت ملك ولا راع من الزبدة والحليب)، في «الأوديسا» الحديثة (الايكونوميست) مثلاً أو نشرات البترول يقول هوميروس المعاصر (في ليبيا حيث يتدفق النفط من الصحراء باتجاه البحر بانسياب أخاذ، وحيث تضج الموانئ النفطية بالبواخر). وما بين الحليب والنفط ... بين النعاج والبواخر، ظللنا رحلاً يضيع شعرهم وأساطيرهم ... أحلامهم في رياح المشافهة، ظل جديدا المتجدد هو الهوس الدائم بالتأسيس وإيجاد مواقع جديدة للنجع ... ظلت مدننا مواسم ربيع قصيرة يحاصرها القيط والعطش، مهلوسة بالتأسيس في أماكن أخرى وظل شعار إنسانها الدائم هو الانفصال عن الأمكنة بل وعدائيتها ... ظل الشعار المسيطر دائماً لمجتمع بأسره (يرحم بوي خلاني هوادي، كيف النجم في كبد السما) لاصقة بالمكان، لا استقرار رغم السكون، ولا كلام رغم الضجيج ... ظللنا معلقين باتجاه كبد السماء بخيط من صوف النعاج ثم بخيط من B.V.C.

وهذا الانشغال بالتأسيس في أماكن أخرى والبحث عن معادن جديدة للنجع منعنا من أن نؤسس شيئاً ينمو ويستمر، فالاستقرار ونمو العلاقة بالمكان هما التأسيس الحقيقي لأي شيء بما في ذلك الذاكرة ... إن ذاكرة الرجل مخرومة تقطر ماءها على رمال الطريق أما

ذاكرة المستقرين فشجرة مباركة جذورها في الأرض وفروعها في المستقبل ...
إن (فيروس) التراجيديا في شخصية بطل إبراهيم الكوني في رواية (نزيف الحجر) هو هذا العزوف والخجل من الآخر، إنه لا يستطيع أن يقابل القافلة العابرة ليبيع لهم عترا فيربطها ويختبئ كي يأتوا ويضعوا ثمننا على الأرض ويفكوا رباطها ويأخذوها دون أن يقدم نفسه أو يحاورهم بل يحرص على ألا يرونه ... إنه خلاصة ذاك (الهوادي شبيه النجم في كبد السماء) سلاحه ضد المكان الذي ليس إلا عدوا دائما هو التكنم والنسيان ... اللثام وعدم قول الذات، وإن حدث وقيلت - نتيجة هفوة - فإنها مشافهة تذروها الريح لإفكرة التوثيق و(الأرشفة) حتى الآن ...
إن علاقتنا بالمكان أو الوطن لازالت أسيرة حلب المكان منذ زمن هوميروس الأول ونعاجه وحتى هوميروس الأخير ونقطه دونما إحصائيات أو أرشيف إلا مشافهة تذروها الريح.

أعتقد أن العزلة والنسيان هما آليتنا المفضلة، وعلى هذا النحو يظل الأدب الليبي أسير لثامه، منزويا مجهولا حتى من مجتمعه ... لاصلة تذكر بين جيل وآخر، بل حتى بين أفراد الجيل نفسه، فمن النادر أن نجد دراسات ليبية عن ليبين، بل ويصل الأمر إلى عدم الاعتراف المتبادل بين الكيانات الأدبية الفردية في ليبيا.
إن أجيالا من الليبيين لم تقرأ للشاعر (محمد الشلطي) حتى الآن، بل تزيد على لثامه لثاما وعزلته عزلة، وكذا الأديب (خليفة الفاخري).

إن أجيالا من الليبيين لم تقرأ للكاتب (يوسف القويري) ذاك الذي رأى مصيره منذ الستينات حين قال إن المجتمعات المتخلفة ترمي بمتقفيها إلى العدم.
وكي لا أواصل عرض الحال هذا فإنني أطرح مشروع (مقاومة النسيان) وذلك بالبدء في مراجعة إنتاجنا الثقافي عبر هذا القرن (النشيهوم) و (القويري) و (المصراطي) و (خسيم) وغيرهم كثيرون قد أنتجوا كما مهما من الثقافة لم تراجعهم لأجيالهم ولا الأجيال التي تلتهم.

علينا أن نقف الآن لمراجعته واستيعابه بروح موضوعية بعيدا عن القدر والمدح ... إنها الخطوة الضرورية الأولى لمغادرة هذه المائة عام من العزلة ... إننا عبر هذه المراجعة سندرك (معنى الكيان) و (ربنا افتح بيننا وبين قومنا بالحق).

مقاربة لبعض إشكاليات القصة الحديثة في ليبيا

الدراس

● ادريس المسماري - كاتب وناقد

أن تكتب نقدا يعني أن تحترق
بجمر الأسئلة كيف، لماذا، أين؟!

إنها أسئلة الحفر المستمر في الذاكرة
الثقافية للبحث عن الأجل والأروع في
الإبداع وأبعاده، رؤياه، طموحه،
إشكالياته، يطرح الناقد أسئلته، أسئلة
الواقع الثقافي والاجتماعي على النص
المبدع ويبحث في دلالاتها الجمالية
والموضوعية، يستبطن إشكالياته
ويخوض معه مغامرة ارتياد المجهول
لعالم الفن والحياة الشاسع بحثا عن
حقيقة الوجود، وهو يخوض غمار
صراعه مع السائد والمألوف ليكسر
الرتابة التي يكرسها واقع الثقافة
المختلفة، والناقد الموضوعي يعلم أن
بإمكانه أن يعبر طرقا عديدة ليصل إلى
الحقيقة.

ولهذا فإنه في قراءاته النقدية للعمل
الإبداعي يحاول استنطاقه ليقول ذاته
ويكشف عن أبعاده التي تؤشر إلى
طموحه، وهذا ما سنحاوله في قراءتنا

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لواقع الحركة الشعرية في بلادنا.

لا بد من الإشارة بداية إلى أن الحدود التي تبحث التجربة الشعرية فيها هي حدود بيانية، فنحن لا ندعي أننا سندرج كل العملية الثقافية الشعرية داخل هذه القراءة ولكننا نحاول تلمس الخطوط العامة التي تحكم التجربة الإبداعية بشكل عام والشعرية بشكل خاص، ولهذا فإننا ندرك مقدما بأن نصينا من الخطأ والصواب متوازن، ولكن ما يهمنا هو طرح التساؤلات والإشكاليات التي تحكم تجربتنا الشعرية.

إن أول ما يستوقف الدارس «للمحركة» الشعرية في ليبيا هو عجزه عن الملمة القصيدة الليبية المبعثرة في الصحف والمجلات وبعض الدواوين المتفرقة التي طال الأمد على إصدارها، فالباحث عن المعرفة للخارطة الشعرية في ليبيا سيصاب بالإحباط وهو يهرول باحثاً عن القصائد المتفرقة والمبعثرة هنا وهناك، هذه أولى السمات التي تميز تجربتنا الشعرية في ليبيا ومنها إلى مجمل الإشكاليات التي تعاني منها التجربة الشعرية والمتمثلة هنا في غياب حركة نشر نشطة للكتابة الإبداعية، فأية وضعية ثقافية ضعيفة على مستوى الاتصال، هي بالضرورة ضعيفة على مستوى الإبداع، وهذا ما نلاحظه في مسيرتنا الثقافية بشكل عام، قد يكون رأينا هذا قفزاً على الإشكاليات الحقيقية التي تواجهها العملية الإبداعية، ولكننا أردنا أن نبدأ من هذه النقطة، لأنها مؤشر مهم لوضع الحياة الشعرية في بلادنا التي تعاني نتائج الضعف البنيوي في التركيبة الثقافية/ الاجتماعية التي تشكلت فيها

بحكم ظروف تاريخية حضارية خاصة.

فما هي إذن ملامح هذه الوضعية على صعيد الحركة الشعرية؟

في منتصف الخمسينات ولدت القصيدة الحديثة في ليبيا، والتي جاءت من رحم التجربة الشعرية في المشرق العربي حيث بدأت ثورة الشعر الحديث الذي كان نتاجاً لعملية التغيير الجذرية التي شهدتها البنية الاجتماعية السياسية في المنطقة العربية عقب الحرب العالمية الثانية، ومثل أي مولود يحاول أن يقلد من سبقوه في الحياة احتذى شعراء الخمسينات والستينات طريق رواد القصيدة الحديثة في المشرق، لبسوا أرديتهم وقلّدوا أصواتهم وعاشوا عوالمهم، وأخذ كل شاعر ليبي من شعراء تلك المرحلة الصوت الشعري لشاعر عربي هو الأقرب إلى رؤيته الاجتماعية ومزاجه الثقافي، والمتبع لبدايات الشعر الحديث في ليبيا سيلاحظ بسهولة ملامح عدد كبير من الشعراء العرب مثل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وغيرهم، في القصيدة المكتوبة في ليبيا خلال تلك المرحلة، وهذا ما جعل من القصيدة المكتوبة هنا قصيدة شبه مستنسخة من المشرق تحمل في طياتها تضاريس الثقافة العربية في عمومها وبدون تحديد للبيئة التي أنتجتها، قصيدة تهب منها نسمات النهر في مصر، ويحرك موسيقاها خيل العراق، ولهذا افتقدت قصيدة تلك المرحلة عمق استبطان التجربة الذاتية للشاعر فهي

تميّزت هذه المدرسة بكل الصفات الموجودة في المدرسة التقليدية الحديثة، من ارتباط بقضايا العصر والأحداث العامة ومحافظة على تقاليد القصيدة العربية مع ضعف التجربة الذاتية والتصويرية، والأسلوب المباشر.

فهي تتفق في ملامحها مع مدرسة شوقي وحافظ، وإن ظلت دون المستوى الذي تحقق لأعلام هذه المدرسة (1) هذه السمة هي نفسها التي يلاحظها الأستاذ التليسي بالنسبة لحركة الشعر الحديث في ليبيا في تلك المرحلة، فبعد أن يورد مجموعة من رواد القصيدة الحديثة في المشرق من أمثال السياب، عبد الصبور، البياتي، نزار، يقول «أقبل عليهم شباب الشعراء في ليبيا يتأثرون بهم وقد كاد هؤلاء يكون القاعدة الوحيدة الأساسية التي يقوم عليها تكوينهم الأدبي، تبين لدى الكثيرين منهم انفصالا كاملا عن الأدب القديم واحتذاء تاما للنماذج التي يقدمها الشعر الحديث» (2).

ويحدد الناقد ... نجم الدين الكيب ... طبيعة العلاقة ما بين الأجيال الشعرية في ليبيا بشكل أكثر دقة موضحا إشكالية العلاقة المفقودة في تطور التجربة الشعرية عند مختلف الأجيال وقضية التأثير والتأثر فيما بينها ... «ليس هناك على التحقيق صلة تأثر جيل الخمسينات ولا حتى السبعينات بشعراء الثلاثينات ولا حتى الأربعينات، ذلك أن الصلة بين هذه الأجيال كانت هي الأخرى مقطوعة لعدم انتشار وتداول ما أنتجه شعراؤنا الكلاسيكيون إلا بالمشافهة وهي طريقة عقيمة لا يعول عليها كثيرا في

قصيدة مكتوبة بشعور ثقافي وليس بشعور يمنح مكونات الحياة المعاشة دلالاتها الإبداعية.

إننا ندرك أننا لم نأت بجديد فهذا الرأي الذي يمثل سمة من سمات التجربة الشعرية في ليبيا يملك عمقه التاريخي وسبق أن لاحظته العديد من النقاد ولهذا فمن المهم لمعرفة أبعاد هذه الإشكالية الرجوع إلى الأستاذ الناقد (خليفة التليسي) الذي كان من أوائل النقاد الذين أمسكوا بهذه الحقيقة ولفتوا أنظار الدارسين إليها.

ففي عام 1965 أصدر التليسي دراسته النقدية الرائدة «رفيق شاعر الوطن» ويجب التنويه هنا أن الحياة الثقافية في ليبيا لم تعرف كتابا نقديا بمثل منهجية وعمق هذا الكتاب الذي لم يتكرر - حتى الآن - والذي فجر الكثير من القضايا الإشكالية التي تزخر بها المسيرة الشعرية في بلادنا، ويمكننا القول إنه الآن وبعد ربع قرن من صدور هذا الكتاب مازالت القضايا المنهجية التي أثارها تكتسب وجودها الإشكالي على أرض التجربة الشعرية.

من خلال واحد من أهم رموز المدرسة الكلاسيكية الحديثة في ليبيا وهو الشاعر «أحمد رفيق» يطرح التليسي الإشكالية الرئيسية التي عانت منها الحركة الشعرية في ليبيا عبر مراحلها المختلفة المتمثلة في كون الشعر في بلادنا هو هامش للمتن الشعري في المشرق العربي.

يقول الأستاذ التليسي في نقده للمدرسة الكلاسيكية الحديثة المتمثلة في الشاعر موضوع الدراسة «لقد

التوصيل، ناهيك بحدوث التأثير، وعندما اهتم كتابنا بنشر أشعارهم في دواوين أو عبر دراسات مستقلة، كما فعل الأستاذ التليسي - بالنسبة لرفيق .

كما فعل الأستاذ المصراطي بالنسبة للشارف، والأسطى عمر - أقول عندما تم نشر وتداول الجزء الأكبر من أشعارهم من ناحية واقعية فاقدة للهوية، وعاجزة عن القدرة على التأثير، الجيل الجديد من الشعراء وإن حدث الاتصال بشعرهم فقد تم هنا من باب دراسته والاطلاع عليه، كمرحلة من مراحلنا الشعرية وكمحطة من محطاتنا على نهج الشعر! وبالتالي فإنه من المؤكد أن شعراءنا الجدد لم يكن لهم صلة تأثير تذكر بشعراءنا الكلاسيكيين وإنما التأثير قد جاءهم مما كان ينتج من شعر المشرق العربي وعلى وجه الخصوص في مصر والعراق ولبنان وسورية ومهاجر أمريكا»(3).

هذه المرجعية الشعرية التي وسعت حركتنا الشعرية ليست ذات طابع خاص بواقعنا الثقافي، فهي تجد جذورها التاريخية في العلاقة العضوية التي تربط ما بين مشرق الوطن العربي ومغربه وثقافته وفي هذا يلتقي - كذلك - الشعر في بلدان المغرب العربي مع هذه الوضعية، إنها سمة عامة لطبيعة الشعر في هذه المنطقة، والتي يطلق عليها المحيط الشعري الذي هو في جوهره المحيط الحضاري الذي تحكمه عوامل ثقافية / لغوية مشروطة بعوامل اجتماعية / تاريخية ميزت طبيعة الفعاليات الثقافية في منطقة المغرب العربي وعلاقته الجدلية بالمشرق ومما

تقدم نلاحظ وجود عاملين حكما «حركة التجديد الشعري في ليبيا» وكان لها دور بارز في شكل التجربة الحديثة بالشكل الذي برزت به على الساحة الثقافية، العامل الأول هو ضعف العمق التراثي للشعر التقليدي الذي كان يمثل صدى ضعيفا لصوت المدرسة التقليدية في المشرق، والعامل الثاني تمثل في عمق وقوة حركة التجديد الشعري الحديث في المشرق وهكذا ... من القوة والضعف خرجت تجربتنا الشعرية الجديدة نموذجها واختيارها كامنان في حركة التجديد التي تنتسب لها إننا لا نغيب - قيميا - طموحات الشعراء في تلك المرحلة بقدر محاولتنا تحديد الإطار الذي ساهمت به في تشكل تجربتهم الشعرية، لأنهم في نهاية الأمر نتاج لتركيبية ثقافية تاريخية، لا يمكن لوعيهم الاجتماعي أن يتجاوزها فكل فئة ترنو بالفعل إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة لكن وعيها لا يمكنه أن يذهب إلا إلى الحدود القصوى المنسجمة مع وجودها»(4) لهذا كان من الصعب على هذه التجربة الشعرية أن تتجاوز حدود إمكانياتها الموضوعية مهما تملك من قدرات على صعيد الإبداع الفردي فالمبدع الفرد لا يشكل دلالة ثقافية في واقع ثقافي معين إلا ضمن الحركة الثقافية الشاملة التي يتأطر عطاؤه الإبداعي ضمنها والواقع الثقافي الذي عمل ضمنه رواد الشعر الحديث في بلادنا اتسم بضعف تركيبته البنوية لأسباب تاريخية موضوعية وبالتالي فقد كان العطاء الشعري الجيد لهؤلاء الشعراء من الندرة بحيث لا يستطيع

الحياة مكتفيا بذاته وبمعزل عن روافد الشعر العربي في بقية أنحاء المنطقة العربية، هذه الأسباب وغيرها أسهمت في عدم تطور شعراء الستينيات برويتهم وأدواتهم الفنية، فقد ظلوا يراوحون في أماكنهم يعيدون إنتاج قصيدتهم الأولى التي وقفت ضمن التشكلات الأولى لتطور القصيدة الحديثة في المشرق، ولكن لا بد من الإشارة إلى أنه بالرغم من عدم تطور تجربتهم الإبداعية إلا أنهم أسهموا في خلق تيار شعري جديد، كان ركيزة للأصوات الجديدة التي برزت مع بداية السبعينيات وهذه الأصوات بتعدد إمكانياتها ورؤاها - تحاول أن تقول صوتها، وتوغل في أحراش الواقع المتشابك، تكتب قصيدة الزمن الصعب / المركب الذي تداخلت فيه الألوان واختلفت المسميات والمفاهيم والرؤى.

لقد أدرك الشعراء الشباب بدرجات متفاوتة من العمق والوعي - أن مأزق القصيدة التي كتبت خلال المراحل

السابقة - ولم تزل تكتب لدى البعض - هو وقوعها في أسر الرؤية المسبقة واللغة المكررة التي تئد الشعر في القصيدة قبل أن

يولد، ولهذا عمل هؤلاء الشعراء على الابتعاد عن اللغة التقريرية والمباشرة اللتين ميزتا قصيدة الستينيات، وعلى الإيغال في أعماق الحياة عبر لغة شعرية متجددة متعددة النغمات والأصوات، لغة تتأسس بناء على جدلية العلاقات ما بين البحر والجبل والصحراء وهي العناصر التي تشكل أعماق هذا الواقع بيئيا، واجتماعيا وثقافيا. إن هذا ما ينضح به دم القصيدة الجديدة التي يطمح شعراؤنا إلى كتابتها من خلال جسد العالم المتشظي الذي يحلمون بإعادة تركيبه في بنية واحدة هي بنية لغة القصيدة التي تنتمي للفن والحرية والإنسان.

هذا هو الحلم، حلم شعرائنا الذي لم يكتب بعد، وهو حلم جدير بالترقب.

الهوامش:

- (1) خليفة التليسي، رفيق شاعر الوطن، ط3، 1976، ص37.
- (2) نفس المرجع، ص41.
- (3) نجم الدين الكيب، عن دوائر الزوايا المتداخلة، الفصول الأربعة، العدد 25، 1984، ص196.
- * يشير الشاعر والناقد المغربي (محمد بنيس) إلى هذه المسألة بشكل موسع في كتابة حادثة السؤال، ص95 وما بعدها.
- (4) محمد بنيس، حادثة السؤال، «عن لويس جولدمان»، ط2، سنة 1998، ص102.

قبيلة القبلي

في الحداثة الشعرية الليبية

أحمد الفيتوري
ناقد وصحفي

ذكر هيردوت - في تاريخه - أنه كان ثمة
قبيلة ليبية ذهبت لتحارب (القبلي)، ربح
الجنوب الذي يحرق الزرع ويجفف
الضرع، وأن هذه القبيلة خرجت ولم تعد.
لكن محاربيها تركوا علامات معلقة:
أوشاز الجبل الأخضر، حيث كهوف
الزيتون (مراقص)، في جبل مرقص الذي
يحمل هذا الاسم حتى يومنا هذا، صاحب
الإنجيل الأول الذي كتبه في وادي
الإنجيل - الحامل لهذا الاسم حتى يومنا
هذا - هذه الكهوف التي كانت مكان عمر
المختار، مقدوم أنجيلي الامبريالية
الإيطالية الأشهر (الفائست).

بين هذا الجبل والصحارى الكبرى
ترعرعت الفلسفة القورنائية، أو مبدأ اللذة
في قورينا - شحات الآن - حيث منبع
أبولو، ومرتع مرقص، وممشى
أفلاطون، وعاصمة الفلسفة لما حوصرت
في أثينا، وهناك أيضا الليثوس، نهر
النسيان الذي غمر كل ذلك بعد ذلك.
وكانت الصحراء ملاذ الأساطير

الأولى، التي سيطلق عنانها الروائي (الكوني) الليبي فيما بعد، إن هذا الروائي لم تكن سردياته تلك اللحظة الحجرية التي امتدت منذ (لوحات تسيلي) أقدم ما رسم إنسان، وحتى اكتشافها على أيدي الفرنسي (لوت) في منتصف هذا القرن، هذه اللوحات لم يكتشفها (لوت) إلا بمساعدة دليله (جبرين)، الذي قاده إلى مكنم الأزل هذا الذي لم يكن في بال (جبرين)، وإن كان أمام عينيه وقدميه ويديه وعلى خلاف.

لم تكن الخصوصية إلا هذا الوهم الذي ليس منه بُدّ، والذي تجسّد حين أعلنت إيطاليا أن حدودها في جنوب المتوسط حيث الإنجليز في شرق الشمال الإفريقي، وحيث الفرنسيون في غرب هذا الشمال، بهذا الإعلان الملكي الإيطالي الصادر في (7 أكتوبر 1911م)، يوم احتلال إيالة طرابلس وتسميتها بـ (ليبيا) بدأ بدا أنه لا بد من (لوت)، وبدأ أن (حجر رشيد) الثقافة بين الجبل والصحراء هو (ليبيا).

وكان في نهاية القرن الماضي (1892م) قد صدر أول ديوان مطبوع لشاعر من إيالة طرابلس، هو (مصطفى بن زكري) الذي كان قد نشر تواسيحه أو غزلياته الموشحة في الصحف الصادرة بالعربية منذ عام (1866م). لقد كان (مصطفى بن زكري) أول شاعر ليبي يُصدر ديواناً، غير أنه خلال العقد الأول من القرن التالي (العشرين)، دخلت البلاد في أتون الاستعمار الإيطالي الفاشي المعروف، وبدأت المقاومة الشعبية الليبية كفاحاً مسلحاً توجّه إعدام شيخ الشهداء (عمر المختار) في (16 سبتمبر 1931م). ولم

يتوقف هذا الكفاح المسلح حتى قيام الحرب العالمية الثانية، في غضون ذلك ظهرت مجلات وقامت نواد أدبية، وهاجرت آلاف مؤلفة من الشعب الليبي إلى مصر وتونس وسوريا وتركيا، وغيرها، فيما نفي الكثير من الوطنيين المثقفين، ومنهم الشاعر (أحمد رفيق المهدي) - أو شاعر الوطن الذي سُمّي منذ ذاك - وهو أهم شعراء الكلاسيكية الحديثة في الشعر الليبي، وقد أصدر الناقد الليبي المعروف (خليفة التليسي) كتابه (شاعر الوطن)، حول هذا الشاعر الذي جمع بقدرة ملحوظة بين قصيدة الذات - كما عبّر عنها بيان الديوان للعقاد وشكري - وبين القصيدة الجريدة كما كانت عند الرصافي وحافظ إبراهيم، وحطّم هذا الشاعر تابو اللغة الكلاسيكية في قصيدته، وأدخل العامية والصور الشعبية الساذجة، وكتب قصائد غلمانية كعاشق ولهان:

يلعب النثر، حببي
بنبوغ، ومهارة

مارمى بالزهر، إلا

ورمي، بالقلب ناره

قال (دوسه)، قلت (بوسه)

جد بها، تطفي الحرارة

في هذه الفترة ظهر الشاعر (علي صدقي عبدالقادر)، الذي يبدو أنه جيل الشعر الليبي المعاصر، فقد بدأ كلاسيكياً محدثاً، فرومانتيكياً وصار شاعر الحداثة، وكتب قصيدة النثر، لقد تجاوز عمره - الآن - الثمانين بسنوات، لكنه يكتب بجسارة قصيدة التسعينات بنثرها وتبعثرها ويوميتها وغرائبيتها واعتيادتها:

من يطرق بابي من؟؟؟
القرن الواحد والعشرون
يا قرن الواحد والعشرين ...
بقلبي كلمات
أمهلني آلاف قرون أخرى
كي أكتبها

الرومانتيكية الصداحة الهامسة بشك
يشوبه الحزن، والصارخة بآمال عظام:
يا أبني
آه ما أروع دفء الكلمات الطيبة
لم يعد غيبي كجدران الليالي السود
مبهم

لم يعد شيئاً مُطلسم
لم يعد لغزا سديميا ... لأنني صرت
أفهم
روعة الحرف الذي يصنع للإنسان
سُلم

لكن الفن القصصي أخذ الزمام، فمُنذ
نهاية الخمسينيات - جيل (57) الذي أصدر
بيان القصة الجديدة في مقالين للكاتبين:
يوسف الشريف ورمضان عبدالله - بدأت
الأصوات القصصية أكثر فاعلية ونشاطا
ومساهمة في الحياة الثقافية الليبية، حيث
ظهر قصّاصون ساهموا بتطوير أدواتهم
الفنية، وطرحهم لمفاهيم جديدة للإبداع،
وتقوية البنية الثقافية بفاعلية وأهمية الفن
في الواقع. وتحرر كُتّاب القصة إلى حدّ ما
من النبرة السياسية العالية ومن هيمنتها،
لقد تمكّن مبدع الدراما/ كاتب القصة من
خلق توازن الذات والموضوع، فيما هيمن
الموضوع على الشاعر.

وكان أهم الأصوات القصصية في هذه
المرحلة أهم الكُتّاب الليبيين فيما بعد وهم:
كامل المقهور، الذي أصدر عام (1995م)
روايته الأولى: محطات. خليفة التكبالي،
أحمد إبراهيم الفقيه، رمضان عبدالله،
يوسف الشريف، صادق النيهوم - وله
عدد من الأعمال القصصية والروائية،
وكانت روايته الأولى: من مكة إلى هنا -
وخليفة الفاخري وإبراهيم الكوني
والكاتب المرحوم عبدالله القويري الذي

ولعل ما يلفت الانتباه لهذا الشاعر
تحطيم (أسطورة الجيل)، فهو ينتمي
لتجربته وخصوصيته دون حدود (جيل
أو مدرسة)، إنه (ال) الشعر الليبي.
وفيما كان علي صدقي عبدالقادر يكتب
(ال) هذه، كان (وهي البوري) قد بدأ مع
مطلع الثلاثينيات كتابة القصة القصيرة،
التي كانت قبله ملتبسة بين الخاطرة
والصورة القلمية. وقد ظهرت قدرات
(البوري) المبكرة والريادية نتاجا لاطلاعه
المباشر على أدب أوروبا من خلال لغته
الإيطالية، التي يتقنها حتى إنه عمل
قنصلا لإيطاليا في طنجة في نهاية
الثلاثينيات.

كانت القصة القصيرة تأخذ مساحتها
في صحافة ذلك الزمان، وكانت
الرومانتيكية المعطف، قصص (قاسم
فكري، راسم قدرى) وشعر (إبراهيم
الأسطى عمر) في ديوانه (البلبل والوكر).
لقد كان ذلك أدب ما بين الحربين العالميتين
وثالثتهما الحرب الوطنية (1911 - 1943م).
ولمّا أعلن الاستقلال، استقلال ليبيا (24
ديسمبر 1951م) كانت قصيدة التفعيلة
والمدرسة الواقعية هما ثقافة المرحلة التي
هيمن عليها الخطاب السياسي والبعد
التحرري القومي، وكانت أهم الأصوات
الشعرية للمرحلة هم: حسن صالح، خالد
زغيبه، وعلي الرقعي الذي اختزل المرحلة
في أشواقه الصغيرة، القصيدة الغنائية

كتب العديد من المجموعات القصصية والأعمال المسرحية، ويُعد كتابه (وقدات) من أهم كتب السيرة الذاتية العربية النفسية، وكان ولد بسمالوط بمصر الوسطى ودرس بجامعة القاهرة وتخرج عام (1956م).

إذا هكذا يبدو أن الحداثة الليبية قصة، وأن هذه القصة قصيرة!، فالملاحظ أن عمر الكاتب الإبداعي قصير، وأن النشر قليل، قليل من الكُتّاب من أصدر أكثر من كتاب، وقليل من كتب أكثر من مجموعة قصصية أو ديوان، ومنهم من كان عمره الشخصي -أيضا- قصيرا.

ولعل مما ساهم في ذلك -إلى جانب الحرب الوطنية الطويلة نسبيا - هو الحراك الاجتماعي، الذي تولّد إثر ظهور النفط، الذي أحدث الانقلاب الأهم في البنية الاجتماعية، ونقطة اقتصادية هامة من مجتمع الكفاف إلى مجتمع الاستهلاك، بنية بدوية رعوية إلى مجتمع (الفتريعات)، ولعل ما حدث في البنية الاجتماعية: وفرة مالية ورعاة يتحولون إلى عمالة خدمية، وفرة سطحية للمفاهيم الوجودية والماركسية والليبرالية والإسلامية، وشبه تنظيمات قومية وأمية .. إلخ، إلى جانب هذا تحوّل الكثير من المثقفين إلى وكلاء لشركات تجارية أجنبية وتكنوقراط وعمالة فنية وافدة من كل حذب، هو ما دعا الكاتب (كامل المقهور) إلى أن يكتب آنذاك عن موت النموذج، ومن ثم توقف عن الكتابة لأكثر من عقدين، كما كتب (رمضان عبدالله) عن أهمية نظرة جديدة لبنية القصة وللشخصيات القصصية، وبرز (الصادق النيهوم) الكاتب الساخر

والتهمكي كنجم معبرا عن مرحلة جديدة. لقد اكتوى المبدع الليبي بنار تصدّع الكيان، تصدّع الذات، فظهرت كتابة مشوبة بتوتر عالي النبرة، ولغة برقية ومُفككة، وشخصيات لا ملامح لها، وأجواء سريالية ومفاهيم وجودية، وهيمن الكبت والقمع والاضطهاد. وبدأ الشعراء الخوارج ينظرون للخلف بسخط، ويرون هذا الخلف أمامهم فيبشرون بازدهار الخراب، وهكذا بدأ أن ما تشكّل وما انهار من أوهام وأحلام قد جعل الشعر روح الكلام المكلوم، لقد تصدّع كل شيء، فكان لابد من أداة تكشف وتشف هذه الحالة، لهذا كان الشعراء فم ولسان هذا الخرس.

وفي بداية السبعينيات كان آخر الغنائيين (محمد الشلطي)، الذي تحوّل شعره إلى (وثيقة الأوهام الكبرى):

وأنا أقسم أنني

لم أر القاتل لكن القاتل

كان كالذوذة في الشمس، وعيناه

سحب

وعصافير وبحر ونجوم

كانتا تجرحني

مثلا تصعد في قلبي سكاكين الذهب
وبدا (محمد الفقيه صالح) يكتب قصيدته المكلومة الموزونة بالفجائع، وكان (عاشور الطويبي) يهمس نفسه في قصيدة نثر ولا يقول شيئا، لم يعد ثمة راء، لم يعد ثمة صوت، لقد انهارت شعرية الكل في واحد، وظهرت للواحد أصوات أو حشرجات - كما عند جيلاني طربيشان :-

هل كنت حقا أنا ذلك المارد المتدفق
بالأمنيات؟

أيها الشعر:-

أسألك الآن:-

كيف تخبو الأمانى الصغيرات؟

هل ذبلت زهرة القلب

أيها الشعر:

آه ... لو جئتني قبل هذا السكون

حين كان القميص مشجراً!

فالشعر رجلٌ بأسره يسير وحيدا عند
مفتاح العماري وفرج العربي وخديجة
الصادق وفاطمة محمود ... وكان الناقد
الليبي خليفة التليسي قد تساءل في
النصف الأول من هذا القرن: هل لدينا
شعراء؟، وتساءل في النصف الثاني: هل
مات الشعر في زمن قصيدة الخيش؟.
ومن ناحية ثانية قال بأن العرب اتهموا
القرآن بأنه شعر، رغم أنه لم يكن موزونا
ولا مقفى، ولم يكن خليلا ولا سيايا.

لم يكن المشكل مشكل الشعرية
الموزونة أو النثرية، ولم يكن المشكل
جيلا، فلم تكن ثمة قبيلة السبعينات أو
جماعة الستينات، لقد كان سؤال الشعرية
هو سؤال الناقد الليبي، وقبله سؤال
المبدع. وبذا فإن الخصوصية - الوهم الذي
لا بد منه - كانت تكمن في أنه لم يكن ثمة
وهم بالخصوصية.

2 ... الشعر الليبي المخيلة الأولى

إذا بدأ الشعر الليبي بمعطف الشاعر
الكلاسيكي الحديث، وكان أول ديوان
شعري ليبي قد طبع قبل ذلك بقليل،
وبالتحديد عام (1892م) للشاعر
(مصطفى بن زكري).

وكان صاحب هذا المعطف (أحمد رفيق
المهدوي) الذي سمّاه الناقد الليبي (شاعر

الوطن) وأصدر أول كتاب نقدي عن
شاعر ليبي، وكان هذا الناقد هو (خليفة
التليسي) الذي أصدر بيانا شعريا عام
(1951م) ينفي فيه وجود شعر ليبي. وفي
كتابه (شاعر الوطن) أتمّ عملية تصفية
حساب نقدي انطباعي مع مدرسة
الكلاسيكية الحديثة في ليبيا، مكرّسا
مفهومه الرومانتيكي عن الجمال والحق
والخير، معلّلا بأن الشعر ومضة، أي
حدس وأن الحدوس تأتي كالحلم مكثفة.
وقد أخذ في تحليل ذلك ضمن مرجعية
اختيارية، واختيار يعتمد الذائقة الفردية
العالية منهجا لنظرته القائلة بأن الشعر
العربي شعر (قصيدة البيت الواحد)،
ودلّل على ذلك أيضا في الشعر العامي
(العلم)، الذي هو شعر العامية الليبي، بيت
واحد مفرد، وأن هذا الأفراد تعبير عن
الأفراد الذي يعيشه ويعايشه إنسان
الصحراء الليبية والعربية الكبرى، فالفرد
فرد في هذه البيئة الفقيرة الشحيحة،
حتى وإن كان (جماعة)، إنه مفرد بصيغة
الجمع وحسب. ووجد أن ثمة وشائج بين
إنسان هذه البيئة الإفرادية والرؤية
الإسلامية التوحيدية، فكان الشعر
العربي شعر (قصيدة البيت الواحد)
بحق.

لهذا فإن الشاعر الليبي شاعر بأسره
يسير وحيدا في أفق صحراء الظلال
والسراب والغواية والخديعة، ولهذا تبدو
الرومانتيكية سيدة هذا المسرح الشعري،
وأفق هذه السيدة لا تحدّه حدود، فأفق
المدى للأشياء، ولهذا لم يجد الناقد الليبي
غضاظة في قصيدة النثر، لأن القصيدة
العربية ليست بالضرورة موزونة
ومقفاة، فالعرب تاريخا رأوا أن (القرآن)

الشابي الذي قدمه له الناقد خليفة التليسي والكاتب محمد حمي ومحمد زغبة.

لقد صنع علي الرقيعي آلهة من تمر عجين ليأكله، ليعود لتأسيس ذاكرته الشعرية على متن المدينة القديمة، بحوارها الضيقة وزواياها الحادة وبحارتها القراصنة وخبازها، خبز الفقراء، وفي هكذا ثقافة شفوية يكون الإيقاع الخارجي هو السمة، خاصة أن خطاطة الذاكرة الشعرية محدودة بأفق واقعي ضيق. أما ما فلت من هذه الخطاطة فهو الغنائية البوحية التي قدم لها الناقد التليسي بأنها شعر الومضة والشاعر الرائي، وكان تناس هذه القصيدة مع قصيدة الرومانتيكية العربية الهاربة من ذاتها لذاتها، قصيدة عويل الافتقاد وانكشاف الانكسار، قصيدة البحث عن هوية الذاكرة المثقوبة.

كانت هذه الملاحظة منذ أكثر من ربع قرن، حيث سيطرت على الشعر عملية إنتاج المنج، وكان الشعر الليبي قصيدة واحدة تتناص مع نفسها، فلقد انشغل الشاعر عن القصيدة بالواقع، الواقع الفج، المعطى السطحي لتفاعل الأحداث، فلقد سيطرت وبقوة وبقوة مرة ثانية، ولكن في شكل قصيدة التفعيلة هذه المرة، قصيدة الجريدة، قصيدة المناسبات المفعول بها، التي أخذها الهم السياسي اليومي عن نفسها، وبقي سؤال الحداثة، سؤال الشاعر الذي هو ناقد الشعرية الأول هو عيار الشعر، لأن الشاعر ينهض في وجه السائد من معايير وقيم جمالية، فالانقطاع والتواصل رؤيته الشعرية التي تكون بالضرورة بالتضاد مع

كتاب شعر، رغم أن (القرآن) بمعيار خليلي هو أول كتاب نثري في اللغة العربية إطلاقاً.

ومن هذه الضفاف أخذ الشعر الليبي يؤصل الشعر، ويعمق التجربة، ومن هذا التأصيل بدأت الحداثة الشعرية الليبية، حيث بدأ الشاعر يؤصل ذاته، وبدأ الشعر أفقا مفتوحا لا ضفاف له، وأخذت المخيلة الشعرية تفكك العالم، عالم الشعر المعاصر بترائه النثري.

لقد أخذ الشاعر الليبي يقصي الذاكرة بالمخيلة التي لا حدود لها، وبذا بدأ الشاعر الليبي يشكل تراثه الذاتي، فصار الشاعر يرث نفسه وبدأت القطيعة صحراء الشاعر الليبي الكبرى.

إن الشعر في ليبيا ساحة للمخيلة الأولى، مخيلة الرمل الذي يتشكل بالريح في أفق ممتد لا تحده إلا الصحراء اللانهائية، هذه الصحراء السراب التي تلعب مع المخيلة لعبة الصور، الصور المتدفقة اللامحدودة، وصخب الرتابة والأفق اللاشيء، إنها تكرار اللانهائي.

وهكذا يكون الشاعر الليبي فقيرا بهذا الغنى الذي لا يحد أو غنى حد الفقر. إن أحمد رفيق المهدي شاعر الوطن كما أشاع التليسي الناقد - ليس أكثر من علامة، أو أحد الحداثة الذي ذهب صوتهم صدى في هذه الفيافي، وبذلك فإن (علي الرقيعي) يتيم تمر على يتمه، وإن كان لذاكرته متن فهو متن الشعر الشعبي والخرافة الشعبية واللذين دفنهما دون ندم أو تفكير. وهكذا أصبح الشاعر العصامي الذي تمرد على يتمه بالبحث المضني عن أب (يخصيه) من ذاكرته، بحث البحث المضني عن أبي القاسم

التقليدية، أي أنهم نافسوها في أغراضها بصيغهم الجديدة، وخاصة المراثي التي صارت متن هذا الديوان: بانريس لومومبا، معيتقة الطفلة الليبية التي قتلتها الطائرات الأمريكية في طرابلس، أحمد رفيق، عمر المختار... إلخ، ولهذا تزام شعراء في عكاظ الحديث (المنبر الصحفي اليومي).

كانت محاولة التحديث الشعرية تبحث عن مرجعية لها، باعتبار أن للحدث شروطا موضوعية اجتماعية، لقد كانت هذه القصيدة تبحث عن الشرط المادي للتواصل الذي يعني شرط وجودها، موضعتها وهي التي شرط وجودها انقطاعها.

وحيث إن التواصل شرط موضوعي اجتماعي، والانقطاع عقلاني فإنه حين غاب الانقطاع أخذت هذه التجربة تعيد إنتاج إنتاجها، وضاق أفقها حين كان هم شعرائها التواصل... لقد غاب سؤال الحدث أو صار سؤال المسكوت عنه. ولقد بدأ الشعر الليبي في تجربة جديدة منذ أواخر السبعينيات تتسم بالتجريب، وكانت الطاغية في هذا المنحى التجريبي القصيدة النثرية دون منازع ودون نزاع يذكر. إنها ساحة الشعر الليبي كما أن السريالية ساحة مخيلته، وبرزت الحداثة كأيدولوجيا مضادة، أيدولوجيا لكائن غامض لا ملامح له، قاس وعنيد، يغمغم ويتمم يأكل الحروف ويقتات باللغة، كائن وقح يعرف كل شيء وهو لا يعرف نفسه، يتمترس بأيدولوجيا الحداثة، السلطة الزائفة لحداثة لم تتحقق بعد. إن الشعر الليبي في طور جديد لم تتحد معالمه بعد، وإن كان كل شاعر يحاول بمفرده نحت تضاريس هذا الطور.

بقي سؤال الحداثة السؤال الغائب في ركام الإنتاج الذي ملأ الصحف اليومية في الستينات من قبل شعراء الحداثة !!... خالد زغبية، حسن صالح، علي الرقيعي، محمد المظماطي، علي صدقي عبدالقادر. لقد بقي السؤال المسكوت عنه حتى في الكتابات النقدية، التي انبرى الشعراء النقاد لكتابتها وهم يؤسسون ويعيدون قراءة القصيدة الكلاسيكية الحديثة، وإن كانوا يدركون أن أي عمل إبداع حقيقي هو عمل نقدي بالضرورة، ولقد بدأ شعراؤنا إنتاجهم الشعري الحديث من الضرورة.

وفي هذا انتقد الناقد خليفة التليسي الذي أصدر بيانه الشعري الأول في أكتوبر (1952م) بجريدة الليبي (هل لدينا شعراء؟) ليخلص إلى موت الشعر، وأن النتاج السائد هو تكرار وإعادة صياغة القوالب الجاهزة عند المدرسة الكلاسيكية الحديثة، وأن الشاعر في هذه المدرسة ينتمي للقوانين والقوالب، ولا ينتمي للشعر، إنه صاحب موضوع لا ذات له، إنه (المحروم ذاته). وقد وقف الناقد بهذا إلى جانب الشعرية أو القصيدة الحديثة، قصيدة التفعيلة: علي الرقيعي، حسن صالح... إلخ.

هذه القصيدة التي انطلقت بقوة العقل الناقد أو العقل المنحاز للذاتية. ولذلك فقد سيطر التكرار البرهاني على النبذة الشعرية والمباشرة، وكأن الشعراء عند هذه التجربة قد تحول إلى تابو شعري استنزف طاقة الكثير من الشعراء.

لقد استعار الشعراء الوجدان العام، الوجدان الوطني في مواجهة القصيدة

الإعلام الآخر!!

قراءة في قصة

«موت سعد البكوش» لكامل المقهور

● عبد الكريم الدناع

كاتب ومسرحي

- كأنه مقتول ... تطلع غولته!

هذا هو - فيما أرى - مفتاح قصة «موت سعد البكوش» الذي مات «دون أن يدري أحد كيف مات» رغم أن كل القرائن تشير إلى جريمة قتل حاول طمس أدلتها أصحاب المصلحة في موته، ودفنوه قبل أن يفحصه الطبيب الشرعي، برغم ما لاحظوه على جسد البكوش من آثار الجريمة، (كدمة تحت ثديه الأيسر بحجم ثمرة «الهندي» زرقاء بحواش صفراء ينحبس الدم على جوانبها مثل قرون الفلفل)! معتمدين على ذمة ممرض مريب شهد أمام طبيب البلدية كذبا حتى لا يكشف الطبيب على الجثة مكتفيا بشهادة الممرض «المقطوف السوكني» أن البكوش كان مريضا، هذا المقطوف هو نفسه الذي حاول محو آثار الجريمة (أخرج قنينة الاسبيرتو من جيبه، وبخ منها فوق أطراف أصابعه، يدلك يديه، ثم صب منها قطرات على قدمي البكوش وصدره وبطنه، وراح يدلكه يود أن تختفي الندبة الزرقاء بحواش

صفراء وقرون الفلفل الأحمر)!

سعد، مواطن بسيط، مجهول الهوية، أصم أبكم «بكوش» مات في غموض وانتهى في بساطة، ولم يبك غير واحد «مصباح» الذي أصر أن (الراجل مقتول)!

وسيدة القصص هذه، ليست قصة قصيرة بالمعنى المتعارف عليه وإن كان شكلها كذلك إلا أن مضمونها يوحي بغير ذلك. ولا يعني هذا تناقضاً بين الشكل والمضمون، بل يعني أن شكلها لا يستوعب مضمونها، حجمها أكبر من وعائها.

إنها رواية «مُجهضة»!!

وليس هذا من «كامل» بغريب....

فلقد تفنن هذا المبدع في «إجهاض» رواياته!

كانت أول سابقة له إجهاضه لرواية كان من الممكن أن تكتمل وتغير مجرى ومعنى ومبنى النثر الليبي بكامله، وتدخل تاريخ الرواية العربية منذ ثلاثين سنة ونيف، وأن تكون علامة بارزة ومؤثرة كأول رواية ليبية متكاملة، تبرز ما طرح أو انداك. على الساحة الأدبية من محاولات صبيانية ساذجة! الرواية المجهضة الأولى هي: «الأمس المشنوق» 1968، ونشرت في طبعتها الثانية 1979 على شكل «قصص قصيرة» عناوينها:

- الأمس المشنوق.

- عمار اللي شذوه.

- الخوف.

- الموت.

هذه العناوين الأربعة هي في حقيقتها عناوين «فصول» لرواية حجمها 103 صفحات، ولكن الناشر أو الطابع أو سوء الطالع خلط بين عنوان الفصل وعنوان القصة فطبع على شكل أربعة عناوين لأربع قصص قصيرة متفرقة!

الرواية المجهضة الثانية هي: «موت سعد البكوش»!

بإمكانك أن تستمع إلى شخصوها وصناع أحداثها وهم يضجون من «كامل» ويصرخون من ظلم مبدعهم الذي مارس العنف عليهم فلم يدعمهم ليصنعوا أحداثهم بتلقائية وبساطة عودنا عليها قلمه، ولم يقولوا كل ما عندهم، فجاءت الأحداث مضغوطة مبتسرة بقدر ما فيها من تركيز وعمق فيها أيضاً إجحاف وتسرع!

سعد، خليفة، عواشة، بوبكر، المقطوف، حمزة، العايب، يوسف، مريومة، مغلية، موسى، مصباح.

كل واحد منهم يستأهل ويستحق فصلاً مستقلاً في رواية، ذلك لأن إحساس القارئ الدرامي في تعاطفه مع «سعد» يتكون نتيجة لعلاقة «سعد» العضوية ببقية الشخص الذين انقلبوا إلى صناع لأحداث القصة بعد الإعلان عن موت سعد مباشرة، وكانت مهمة سعد في حياته هي رصد أحداث حياتهم ونقلها بأدق تفاصيلها. رغم بكمه - إلى - الشيخ بوبكر الذي يكون أحكامه ويحدد علاقاته مع جيرانه من سكان «مقطع الحجر» بناءً على معلومات البكوش عن سيرتهم وأسرارهم وتصرفاتهم ليلاً ونهاراً... لكنه بعد اكتشاف جثته في صحن الجامع لا يملك غير مقولة:

- كأنه مقتول... تطلع غولته!

مذ اليوم الأول الذي هبط فيه سعد البكوش مقطع الحجر قابله شيئان موحيان، عمارة صماء كتب على بابها باللون الأحمر «اللي يمسه يموت»، وجامع صغير، ولم ير شيئاً غيرهما، لا رجال ولا نساء ولا أطفال، شوارع خالية وأبواب مقفلة على أسرارها...

فقط تحذير بالموت... وجامع!

هذه الثنائية المتعمدة والواضحة بين: العنت والإيمان، الفناء والخلود، الخوف

زجاجة خضراء غامقة بها مشروب، يتناول بعضها منه على فترات، يرتعش جسده له ويمتعض، ثم تنتابه كحة شديدة)!

ونساء الشارع يصفهن واحدة، واحدة، ويعرف أدق أسرارهن، وينقلها للشيخ بوبكر (يصف أشياء منهن تخفى عن الرجال، وصلت حتى موطن الكي... ووحمة الولد، بل أن بعضا منها يتعلق بملا بسهن حتى ما بطن منا وما خفي)!

أسرار مقطع الحجر، وخفايا أخبار أهله، يعرفها هذا «البكوش» ويتكفل بإبلاغها للشيخ الذي يتولى مهمة نشرها، جهاز إعلامي مخيف، رغم أنه متخلف وعاجز «أبكم أصم» إلا أنه يعوض نقص عجزه وتخلفه بالتطاول والإثارة والتلفيق أحيانا، ولا يسلم أحد من إيماءاته المتقنة المقلعة، الزناة، والشواذ، والمحصنات، والسكرارى!

والشيخ الذي (يفضل النوم على الصلاة) يشجع البكوش على تتبع أخبار الناس وإخباره بها وتسقط أنباءهم ثم إنبائه بحصيلتها: (ينبئه عن حوادث مقطع الحجر في «نشرة» يومية لا تنتهي) في إشارة إيمائية من المؤلف إلى أن «إعلام الإثارة» ينجح وينتشر لأن صنّاعه «بكم» لا يتقنون صناعة الكلام بقدر إقناعهم إثارة الغرائز ونشر السفساف والتي لا تحتاج إلى منهج أو فصاحة أو تخطيط، إنه إعلام أمة خرساء فقد فيها المواطن حقه في الكلام، وترك «الشيخ» يتكلم نيابة عنه!

لذلك، مات سعد البكوش (دون أن يشعر أحد بأنه يمكن أن يموت) ! فلا أحد كان يصدق أن يصمت «بوق السلطة» الفوقية الذي دمر معنويات الناس وكبرياءهم...

(ما مر يوم منذ نزول سعد البكوش بمقطع الحجر إلا قامت به قائمة)....

● نزع موسى وزوجته مغلية عن المقطع لأن أقاويل الشيخ المنقولة عن البكوش لم

والطمأنينة، الوجود والعدم... بين العمارة الصماء وإنذار بالموت، والجامع ببساطته وتواضعه وهيبته مشرع الأبواب يستقبل التائهين... بين سعد الذي (يجد طريقه بين الأحذية حافيا كأنه ذبابة لصقت بالأرض) وبين عمارة صماء يترصد الموت من يقرب منها، وجامع يجد فيه الجائع التائه حافي القدمين مستقرا وأمنا فيستجير به وينام فيه ليلته الأولى.... (ألقى جسده مغطى بكبوط العسكري، توسد ذراعه اليمنى... ونام) ثم -وفي نهاية المطاف- يجدون جثته في صحن الجامع... فكانت فيه استراحته الأولى، واستراحته الأخيرة!

نلاحظ هنا أن المؤلف يستعمل «الجامع» ولا يستعمل «المسجد»، ذلك أن المسجد هو مكان السجود، وكل الأرض تصلح للسجود، ولكن «الجامع» هو النقيض للذين يدافعون عن امتيازاتهم وعماراتهم فيعلنون «من يمسه يموت»! ولا أحد يهددك بالموت إن دخلت الجامع المكان الذي «يجتمع» فيه الناس، و«يجمع» الناس آمنتين سالمين من أجل التصدي لصناع الموت!

إن البشر الذين ينشرون الرعب في الشوارع بنشرهم عبارات «من يمسه يموت» على أبواب عماراتهم الشاهقة الصماء لا بد أن يكون تقييم وتصنيف سعد البكوش لهم مطابقا لرد فعله المضاد لموقفهم حيث قرر أن يعريهم بما يعرف وما لا يعرف! فها هو يصفهم -إيماء- للشيخ بو بكر مجردين من الواعز الديني والوازع الأخلاقي ومعايير البشر السوي... (حمزة يغش الشاي ويخلطه بالحشيش، ويمزج بين صندوقين عند الميزان خاصة للبنات وهو يختلس من الصبيان لمسة على مؤخراتهم كلما انفك عن زوجته حين ذهابها للخدمة ممرضة في المستشفى، ولا يخرج منها إلا قبل الظهر بقليل، ويوسف يخفي وراء أكوام الصوف

لقد اكتشفوا اللعبة...

(لم يعد مقطع الحجر يعبأ بأن يوسف يشرب) و... (أصبح خليفة يحكي عن صدر زوجته تختال به داخل الرداء على اللحم) و... (فتح حمزة الدكان، وارتفعت أثمان بضاعته مثل غريمه، واختار له صبيا يساعده في البيع مليحا يتوزع الدم في شعاب خديه) و... (خرج الأطفال إلى الشوارع يلعبون غير عابئين بالشيخ، وازدادت الضجة حتى خشي الشيخ أن يفيق منها سكان القبور)!

ها قد «تمرد» سكان مقطع الحجر ولم يعد الشيخ وبوقه يوجهون تصرفاتهم ويشكلون وجدانهم، بل أنهم يتصرفون بقناعاتهم وبما يؤمنون لا بما يسمعون...! لقد أفاق سكان القبور!

ومات سعد البكوش...!

ومات (دون أن يتوقع أحد أنه يموت).... ولكنه مات، سكت «البوق الأخرس» سكت إعلام الأثارة، وكل سكان المقطع - عدا الشيخ - لهم مصلحة في إسكاته... في موته! مات سعد البكوش، وجدوه في الجامع مقتولا ذات فجر بملابسه الرثة، يتدثر بكبوط العسيكري، لم يبق منه سوى كدمة تحت ثديه الأيسر «القلب» بحجم ثمرة «الهندي» القاسية بأشواكها المتحفزة لإيذاء من يلمسها، ينحبس الدم على جوانبها مثل قرون الفلفل المتحفزة أيضا للإيذاء! ها هو البكوش - بما يمثلها وما يعنيه وما يرمز له - ميتا ممددا لا يفقه شيئا ولا يبين...! و(كانت سوءة البكوش قد تدلت من خلال الفرعة)!

إن إعلام «الشيخ» - رغم ضجته وتأثيره - ينتهي، ويسقط، ويتعري، دون حتى ورقة توت تستر عورته...!!

تدع لهما مكانا لإقامة وسط نظرات الريبة وهمسات الظنون (وكانت نظرات الشيخ تتغير نحو الأزواج عند تناول الشاي، كلما اختزن عن زوجاتهم خبرا، وقد وصل به الأمر أن رفع عقيرته ينادي زوج مغلية مرة: يا تيس يا بو القرون)!!

لذلك نزع موسى ومغلية، هاجرا، ابتعدا، قررا الهروب من الجحيم! ولكن موسى رفض الرحيل قبل تسجيل الإدانة... (ودع المقطع... عيناه تقلابان الشيخ متربعا على الكرسي، تنتقلان بعد ذلك إلى البكوش، عابسا يفارقه).

● تعرض حمزة لمحاولة اغتيال لأن الشيخ يبيت في الناس أنه (يختلس من الصبيان لمسة على مؤخراتهم) ولتأصيل سبب محاولة الاغتيال (وصله صوت خافت يتبع الضربات: باش معادش تبرش الصغار)!

وإغالا في تجسيد البعد التراجيدي يسخر المؤلف البكوش لإنقاذ حياة حمزة ونقله إلى المستشفى، وكأنه يعتذر عن تسببه في مأساته!

● يختفي بلع الممرضة فجأة ويغيب، تعبيراً عن عجزه في مواجهة أقاويلهم عن زوجته.

● تدخل الشرطة المقطع لأول مرة لتقتاد المقطوف والممرضة المتهمه به والمتهمة بها... ثم انضم إليهما زوج الممرضة في مشهد تراجوميدي لا تتقن رسمه سوى ريشة كامل، وكان الزوج (شبح ضامر، أعمش العينين) وقد عاد ثلاثتهم إلى المقطع قبل صلاة المغرب، أي أن الشرطة لم تجد ما يدينهم، وكان ذلك (قمة القيامة، وآخر المفاجآت) إذ لم يعد مقطع الحجر يعبأ بما يقال... إن براءة المتهمين كشفت بأباطيل وأراجيف ما يبدي الباطل وما يعيد!!

عنق الجميلة يجمعنا

يخلد عنق الجميلة إلى دنان
الأصدقاء .. سالم العوكلي

عنق الجميلة البازغ من سماء
القميص

كطريق صحراوي جليل
مبقع بوبر الرجال المدشنين بزوجاتهم
البنازحين عن تقاليد الملاء

مازالوا ينضجون كلحم بالغ على نار
رغبتها

النحاة الذين ملأوا عتمة الآبار بينابيع
الأصلاب

يفرون من عبء العائلة
إلى ضباب الغرف الموصدة
ينفثون الحشيش المرفي وجه
الساسة

ويحرثون الاسفنج بشهوة جسورة
عنق الجميلة مجدهم المرصع بالغناء
وبالقبل العابقة بالكحول
مروا من هنا ليلة الانقلاب
يسرفون في الكذب عند الحواجز

نافثين بقلق وجوه الغواني
المستوردات
أصدقائي الحميمون
المنتظرون في ملابسهم امرأة واحدة
لن تكفي جمرتها ليشعلوا كل
سجائرهم
يعرجون ملء رزانتهم إلى سريرها
العالى
متحسسين لباقة الهندام في مرايا
المصعد
أصدقائي الشعراء المهملون
يفادهم الوطن إلى شؤونه الصغيرة
فيهربون أكياس الخمر إلى رؤوسهم
طاعنون في الأثم
يجمعهم عنق الجميلة
الجميلة التي تدس النقود في جيوبهم
وتعدهم بنار لا تنطفئ
الجميلة الحارقة
الشاهرة ركبتيها العاريتين في عتمة
المقهى
كانت هنا....
ليلة اقتحم الجنود قريتنا
يخزنون رائحة ملابسهم الداخلية
لليلة المعسكر الطويل
الجنود الذين شربوا الحبال حتى
التمالة
تتسهى بنادقهم المهيجة
وتحتفل وحدها بالشاعر المذعور
الطافح بالهويات...
وبأرقام الهواتف التي لا ترد
ذئبها الشاسع كغابة مطرة
تسلل إليه رعب الدولة

فخذله السلاح ليلة عريها اللذيذ
الجميلة التي تراكم الأصدقاء على
أرخبيلها
ترتبهم في ألبومها الصغير
بريد أسئلة لا تلجم
حببتنا كلنا
مسحنا بنهديها المالحين وعشاء
الوظيفة
نتبادل على مائدتها...
الكتب والنكات الإباحية
زادنا كؤوس في صحة هذا الخراب
المهندم
من هذا النفق مررنا
نحبو على أعطيات مبهمة
نبرح أسماءنا إلى نقائضها
مدججين بكذب رصين
وقصائد تنام في جيوبنا كبقايا
اللفافات
فهل تكفي لحلم بحجمك أيتها الباذخة
نحن المولعين بكسر المرايا
المذيلة كثير من النزعات بأسمائنا
القوامين على نساء طيبات
يعددن مثالبنا في خضرة النساء
المدينين
الخارجين كالظفر من لحم البلاد
الخائفين من طرقة على الباب
الضيقين على كل مقاس
هل تكفي جميعنا لنطفئك
ونتراصف كعقيق مزيف على عنقك
القاحل
القاحل كطريق صحراوي طويل

العاصفة

(١)

● السنوسي حبيب

كذئاب جريحة تعوي منذ الصباح
صافعة الوجوه بسياط الرمل
مجرحة الأذان
ومحرقة العيون
دافعة أمامها كل ماتطال
جذوع النخيل وأرومات الأشجار
نافضة الحقول بعنف
مفرعة النخيل السامق
في رقص جنوني
ضاربة شواشي السعف الطويلة
ومبعثرة كل شيء
مذرورة الكتيبان في كل اتجاه
لاتبقى ولا تذر
مولولة ومعربة
طامة الآبار وقنوات المياه
محولة الحقل اليانع
إلى قاع صفصف
وأشجار البرتقال إلى عصف مأكول
نافثة جنونها الحاقد
زمجرة عنيفة
لاحد لصخبها
ولارادع لعربدتها
شواظ من زمهرير الصحراء
يزحم الأفق ويسد المدى
لاطما قبة السماء
بأمواجه السخامية

الجمال الرشيقة القوام

ذات السميت العالي

والرقاب الطويلة

يموج وبر سنامها عبر الشعب

ترتع في تمهل ظاهر

العشب الشوكي

متلعة اعناقها المديدة

عبر شجيرات الرتم اليانع

طابعة وشم أخفافها

بيض نعام على أديم الوادي

تتقافز من حولها

افراخ القطا والجردان البرية

وفجأة يعلو نعيق

مزحما قبة السماء

باصطفاق الاجنحة والصرخات

ARCHIVE الحادة

http://Archivebeta.Sakhril.com ويفرقع سوط العاصفة

لاويا رقاب بعضها ببعض

كحاو يرقص حقل أفاعي

دافعا أجسادها في الهواء

ولازا رؤوسها كطائرات مروحية

قالبا الوداعة إلى عنف

والهدوء إلى تخبط شرس

ناشرا ألوية الفرع

عبر السهل الفسيح

محولا البساط الماتع

إلى حمادة كالحة

ينفخها الغبار

وتحوم فوقها الغربان

خبيبة

● عاشور الطويبي

على راحة اليد الضامرة:

مقبرة

وقبرة

وغابة مقفرة

الضوء لا يلقي

سوى الرعشة المستسلمة

مربع الطيور يقترب

جناحين في السماء

خوف النهار

فرح الليل

مسالم وحالك

أيها الشاعر

لسانك جف

وصوتك بلا كلمات

أما أن لقلبك أن يطرح ثماره

ولعينيك أن تمتلئنا بالزهور

أما أن لك أن تحترق

خبيبة الماء أن يظل ساكنا

خبيبة النهار أن يغيب ناحل البدن

خبيبة الليل أن يخونه القمر

خبيبة الانثى أن لاتفرح

وخبيبة الشاعر أن لايبوح

ديك الجده الطهرا بلسي

● شعر: مفتاح العماري

إلى طرابلس القديمة إلى أبي
إلى الغائب الحاضر محمد الحاجي.
منسوبا لكمان خوف وفخاخ من

حنين، تذكرت

وجهه، وجه أبي وهو يغادر معرفته
الصغيرة...

تتربى بمقتنيات ذئب. مضيئاً

للنزاهة أفعال

ثُغَاء، وأدوات ذبح نظيفة.

تذكرت بموجودات معاصي مبهجة،

وشارات نحاسية

لماعة من بعيد، وأوسمة قتال: وجه

نديدي

الحافظ أسماء رعيته:

أسماء رحيل وكلاب وفيّة

أسماء جنود تاهوا في حكايات

بعيدة

أسماء غرف مكسوة بنسوة حسان

قربيات خفاء مشرد

ووصيفات لذائذ ومسرات ليل.

تذكرته حين رأيت الكهل البهي

التعب، بقامة حروبٍ خاسرة...
يمشي في
شارع الرشيد
كوكب أحلام مداره امرأةٌ وهابةٌ
نار ورَبَّةٌ ظلٌّ
كان سعيداً يهتفُ: أصاداك يا ابنة
الريح
وأحرسك بغمي الوحيد الذي قال:
المرأة مسافة الرَّجل
وبغمي أمجد ياءك سرَّة المعنى.
الياء صانعة ليل
هي بيت واللام وتد
والياء حرف ريح حمالة ألوان
وصدى
ويسافر ياليلي
الوله وجهته
ضفافه حلم مندى
وقلبه أشرعة ممزقة
دائماً الكلام جناح
والفضاء جسد
ورأيت كأنه يدنو يعلو
خطاب وجد
وحصاد معنى
ترافقه مدينة بحر فاتنة، يقبلُ بهدوء
حار
مسالك وجهها الحزين... ويهتف:
أحب المطر بكؤوس نظيفة وأعطية
مرحة،

وأرافق الضياع شقيق اليقين،
وأهديك
أيتها الرئيسة، البنفسجية أم الضوء
والأصابع وهي ترحل فيك بحنين لا يتدد.
فاليد التي تشير إليك تغدو في عداد
الأسرى.

هكذا أحبك ياليلي
يا دهر عيني
ورحلة فمي
ولأنك امرأة أخرى
أحبك دائماً مرّة أخرى
أنا خطاب الشهوات
وأنت المقيمة في الروح حزمة ريح
أخطأوها
لا تندمل
أنت وهذا البلد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبعد غياب تذكرت وجهه
وجه نديمي الذي ببراعة لص
محترف يفتح
أقفال اللغة النائمة ويحطم الأسماء
كان واثقا من براءة يده حين أشار
إليّ وقال:
أنا ديك الجن الطرابلسي
- كن شجاعا
أزوجك مخيلتي الوحيدة.

دعني أبوح إليك

● شعر: عبد الحميد بطاوة

نقفل باب القلب ونخفي النبض
العاشق
نطفئ أضواء الغرف
ونجلس نلهث في العتمة
نتوجس من همس الجيران..
يلتف الواحد منا في شرنقة
نسحب بخيوط لاتنكف
من وهم الخوف من المجهول
ومن حس طاغ بالشك
نشعر بالوحدة رغم وجود الناس
وصخب الشارع والحارات
نتلفت في دعر
لاندرى من أين وكيف ستأتينا
الطعنات
نعاني الغربة رغم وجود الزوجة
والخلان..
قلق يغتال صفاء العمر
كأن هنالك شيئاً مفقوداً نبحت عنه
شيئاً موجوداً نهرب منه
الخوف وعدم الاطمئنان..
دعني أبوح إليك
لتوقن أنني مثلك محكوم بالموت
وإن طالت أيام العمر
يفجأني فقدان أعز الناس ولايجدني
الصبر
أسعى كالأعمى في هذا الدرب
الموحش نحو القبر
وسيأكل دود الأرض القلب المغلق
بالكتمان.
دعني أبوح إليك
أن تكسر أقفال الأبواب
ونفتح باب القلب
أن نشعل في الروح الأضواء
كي نستأنس بعد صلاة الفجر
بكل كلام الله الوارد في القرآن..

دعني أبوح إليك
فليس أروع من صاحب يصغي
إليك
وأنت تبوح إليه
بما في قلبك من أشجان..
دعني أبوح إليك
فقد غربنا هذا العصر
اتسع الشرخ
الفصل بين قلوب الناس
وزادت أسباب الهجران..
صار الواحد منا
يركض كالمجنون
ويصرخ كالمطعون
ويبحث كالمذعور
بكل مكان في داخله عن
الإنسان..
صار العمر لهيب محارق
صار الناس بيادق
صرنا نقفل باب البيت بوجه
الطارق

قصائد

نبوة

● أسماء الطرابلسي

غداً..
أذهب أنا.. وتبقى أنت..
يبتلعني الصمت... وتلفك الشهرة..
أغيب مع احتضار النهار..
لتبزرغ شمسك مع الفجر الوليد..
●●●

غداً..
يبحث من يهمهم أمرك..
في صفحات ماضيك..
عن امرأة ما..
صنعت منك فناً.. وأديباً.. وشاعراً..
عن امرأة ما..
أضرمت النار في صدرك
تركته يشتعل.. وذهبت!..
●●●

غدا..
سيعثرون على بصمات أناملتي..
التي تناسيتها متعمدة!..
لأنني أعلم..
بأن «البصمة» كما تدين.. تبرئ!
●●●

غدا..
سيبحثون عني.. في كل مكان..
ولن يجدوني..
لأنه لا أحد يدري سواك..
بأن المتهمة.. الملهمة..
تسكن غرفة صغيرة في مدينة
الهشيم..
أسفل كتفك الأيسر!!

ليضم كل الأشياء الجميلة تحت
جناحه..

●●●

تمر الليالي...
المثقلات بالحنين...
يطل القمر عاريا... ساحرا...
يطول انتظاري..
فيسحب القمر غطاءه خجلا!!

●●●

تأتي صورتك الحلوة كحلم جميل..
أفرح كطفلة...
ولا أنهض من النوم!

●●●

يختفي وجهك الوضي..
وراء جدار الذاكرة...
فيغادرني الدفء..
ويتوقف عن النبض القلب!!



أكتب أنا الآن...
ونكتب أنت..
ولكن... كلماتي لاتستطيع الوصول
إليك..
ولا حروفك تقدر...
فبين كلماتي وحروفك أرض ممتدة..
يخرقها بحر صغير..
●●●

أنا الآن لا أستطيع أن أراك..
ولأنت تقدر..
فبيني وبينك سماء مظلمة..
ينيرها قمر صغير..
●●●

طيفي الآن يسكن قلبك..
وقلبي يستوطنه طيفك..
بين قلبينا..
يكفي
أن يظل أحدها واقفا.. ليعبر!

تساؤلات؟!

هل بإمكانك نسياني؟!

هل يمكنك

أن تعفو.. دون أحزان؟!

هل يمكنك..

أن تقول ... شعراً لسلطان؟!

●●●

أن تمر أمامك سحابة

وعصفور... وفراشة

دون أن ترتعش..

ألف ارتعاشة؟!

●●●

هل يمكنك أن تذهب للنوم.

دونما حلم..

يلون سماءك..

ويرسم أملاً لأيامك؟!

●●●

هل يمكنك نسياني..

وكلانا..

يملاً حبه.. كيانه!

لن أنساك أبداً..

قالت وهي تودعني.. مؤكدة...

لكن ... منذ تلك الليلة..

وحده القمر ... الذي تبع خطاها .. عاد!!

عالم للفرع

تشرق شمس اليوم الجديد..
لتوقظ الأطفال والأزهار والطيور..
تبعث فيها الدفء وتنشر شرع النور..
ليغمر كل الأشياء الجميلة..
●●●

تغيب الشمس نهاية اليوم..
يذهب الأطفال كل لفراسه..
تغمض الأزهار جفونها..
تحفض الطيور اجنحتها وتختبئ بعشها
يدب الليل..
هادئاً.. مهيباً.. حزينا (كعادته) ..

نافذة الكلام

إلى صديقتي فتحة الصادق
ذكرى لخياتنا المشتركة

● عائشة إدريس المغربي

سبعة أصدقاء
مثل تلاميذ مشاعين
قذفوا بحقائبهم المدرسية،
لعبوا الكرة
تعفروا بالتراب
وعادوا
وعفروا بيتي بأحذيتهم
ورحلوا

سبعة أصدقاء قدامى
لأجلهم أوقدت خطبي
في أوردة المدينة
لأجلهم

رشوت الغيمة كي تغسلهم بهدوء
لأجلهم عطرت المطر
زرعتهم شجيرات زهر
ولم تنبت سوى سبعة أصدقاء
كلما فتحت نافذتي لهم
اجتاحني صقيعهم
سبعة أصدقاء قدامى
أوغلوا في الغياب
تركوا ثقبهم في القلب
ورحلوا
ولم تبق بيننا نافذة
للكلام

صدر للشاعرة:

- الأشياء الطيبة - ديوان شعر ١٩٨٦ م.
- أميرة الورق - ديوان شعر ١٩٩٨ م.

الجدى الأسود

● ابراهيم الكوني - روائي وقاص

عبرنا «الحمادة الحمراء» في خمسة أيام، ولكن المطر لم ينقطع حتى أشرفنا على رمال فزان. تراجع المطر والصقيع بمجرد أن توغلنا في صحراء الرمال، وتلقفتنا هضاب ومرتفعات «زلاف» الرملية الممتدة على مدى البصر تعلوها أشجار النخيل هنا وهناك.

توقفنا بجوار مرتفع رملي ساحر مكتظ بأشجار النخيل التي بدت كثيفة في فصل الشتاء. مرتفع يرتقي في المسافة الواقعة بين «براك» و«سبها». في المساء قبل حلول ظلام الغروب، أرحنا جملينا المتعبين برحلة يوم ونصف تواصلت بلا انقطاع. وأسرعنا في البحث عن الحطب. أشعلنا ناراً هائلة في الهضبة الرملية مستجيرين بنخلة كثيفة. رياح «الحمادة الحمراء» الشمالية توقفت، ولكن شأبيب المطر استمرت تتساقط فتسارع رمال زلاف المتعطشة منذ آلاف السنين لامتصاصها مما ساعدنا في إشعال نارنا الهائلة التي تبدو للمسافر عن بعد كالحريق حسب خبرتنا في الصحراء.. كنا متعطشين إلى الدفء... إلى إشعال نار هائلة كهذه بعد أن حرمتنا منها أمطار

«الحمادة الحمراء» طوال الأيام الخمسة الماضية. ظلتُ ومأمون نحوم حول النار كالفراشة، نقترّب فيحرقنا اللهب... نبتعد فنشعر ببرد الأيام الخمسة فنعود نقترّب من جديد. قفز مأمون يحضّر خبز «الملال» كعادته بمجرد أن شعر بالدفع، قال بحيوية معلّقاً على مفارقات السماء:

- ألا ترى؟ سبحان الله، يبدو أن السماء تصرّ أن تهب الذين لا يحتاجون، في حين تحرم المحتاجين. «الحمادة الحمراء» تضجّ بالأمطار وحتى الثلوج في بعض الأحيان فوق الجبال، أما «زلاف» العطشى، المحرومة دائماً، فحصدتها من الأمطار لا تتجاوز الشأبيب!

تناول الدقيق، دلق الماء في الإناء، وشرع يعجن كعادته، يحب عمله. يعشق أن يخبز الخبز في الصحراء، ولكن ما لبث أن قال: ... لكن هكذا في الحياة أيضاً. لم أعقب، ولم أبادله كلمة واحدة منذ نزلنا رمال «زلاف». أثاره صمتي فقال كمّن يحتج ولكن في استسلام:

- سبحان الله. ربما في ذلك حكمة لا نعلمها.. ولا يريدنا أن نعلمها! شعرتُ بنبرة ألم دفين في احتجاجه ولكن لم أعقب. شرعتُ أزيح الرمل المبلل بشأبيب المطر صانعا لنفسني حفرة كبيرة، حفرة كالقبر تصلح لوقاييتي من المطر والبرد..

عندما ارتطمت يدي بالقلة، سمعت صوته المتألم:

- كل شيء يأتي من الشمال، حتى الأمطار، وما يزيد عن حاجة الشمال

تتلقفه الصحراء العطشى من آلاف السنين.. تحصل على الشأبيب.. قل أنت العالم القادم من أوروبا وأمريكا هل هذا عدل؟!

أردت أن أعلّق على كلامه لأطفئ فجيعته المكتومة التي تفضحها نبرته، ولكنني انشغلت في الاهتمام بالقلة، حفرت أكثر فأريت قمته، شرعت أحفر حولها وقلبي يخفق بشدة، وأنفاسي تنقطع. حدّثتني جدتي وأمي وأبي كثيراً، مراراً، عن قلل الفخار المليئة بالذهب التي عُثر عليها في الصحراء الكبرى.. ولكن دائماً يحدث شيء ما... خطأ ما فتفسد... تتفسخ.. هذا ما أذكره ولكن ها هي أمامي الآن: كنز... كنز حقيقي، أثري، تاريخي وسوف أصبح ثرياً، مليونيراً. الله كافأني على إخلاصي للصحراء!

أزحمت من حولها الرمال، تلقّفتها بين يدي: متشققة، لونها رمادي قاتم. لا شك أن أمّات السنين حولت لونها إلى الرمادي. سمعت كثيراً في الصحراء الكبرى عن مثل هذه القلل الفخارية المحشوة بالذهب، وها هي أمامي الآن... بين يدي. كنت مأخوذاً! أفقتُ من غيبوبتي على صوت مأمون يصيح:

- يجب البحث عن جدي أسود فوراً. ياله من كنز!

التفت نحوه، وقلت بغضب: - أي جدي أسود؟ - لا بد من إراقة دم جدي أسود. هذا ضروري.

تذكرت حكايات جدتي عن قلل الذهب وقلت لمأمون غاضباً ولكن

بخيبة:

القلة، فرأيتها... رأيته:

- من أين سنأتي بالجدي الأسود في هذا الخلاء؟

وضعت القلة بجوار النار. الخبز في رمل اللهب يكتوي، وإناء الشاي يغلي فوق الجمر، ويبدو أن سؤالي قد شغل مأمون. أربكه فظلاً واقفاً محاولاً أن يفكر... ولكن مَنْ يستطيع أن يحتكم إلى العقل وقلة ذهب فخارية بجواره؟ اقترب مني في حين بدأت أزيح عن فتحتها الرمل مقترحا:

- يجب التأكد من أنه ذهبٌ.

اقترب مأمون أكثر دون أن يبدي معارضة جدية، ولكنه أعلن بصوت خافت متردد:

- سنحاول البحث عن الجدي. ربما عثرنا على راعي في «زلاف»...

ولكنني كنت قد أزحت الرمل حتى ارتطمت أصابعي بطبقة رمادية صلبة: كانت مغلقة!

حاولت أن أزيح الطبقة الرمادية دون أن أنظر نحو مأمون. ولكن لم أستطع اختراقها: صلبة برغم أن القلة متشققة.. ربما بسبب العمر الطويل الذي قضته داخل أحشاء الرمال، في الصحراء!

تناولت السكين وبدأت أحاول افتضاض بكارتها... نزعت الطبقة التي تغلق القلة. حماسي يتزايد.. جنوني يحتد، خيالي يتصور قطع الذهب القديمة، المختلفة الأحجام، والأشكال الأسطورية، السحرية التي فضّلني الله وأرواح الصحراء بامتلاكها دون غيري. نعمة من الله.. سبحانك الله! في تلك اللحظة خرقت السكين قلب

ذهب حقيقي يتلألأ... يتراقص... يعمي العين، يؤذي البصر، ولكنه ليس سبيكة، وليس قطعاً... ولكنه يتلألأ. يبهز البصر تحت ضوء النار الخافتة. التفتُ نحو مأمون فرأيت في عينيه شرارة فأيقنت أنه ذهب حقيقي. سارع مأمون يجلب غطاء من أمتعتنا المكسدة قرب النار. شممت رائحة الشاي المحترق، ولكننا لم نعره اهتماماً.

بسط مأمون الغطاء على الرمل أمامي لكي أدلق الذهب فوقه. شأبيب المطر توقفت والجمالان كفاً عن الاجترار... أذكر تلك اللحظة تماماً. كان الصمت هو الذي يخرق أذني... و... وأنفاس مأمون الفضولية المتلاحقة.

حقاً: مَنْ منا بوسعه أن يقاوم الرغبة في امتلاك الذهب؟

لأفقت الذهب فوق الغطاء. ظلّ يتلألأ... ويتلألأ صانعا تلة صغيرة، ولكن القلة الفخارية المتشققة تحالت بين يديّ فجأة بمجرد أن غادرها الذهب وتساقت في قطع صغيرة، صغيرة، صنعت كومة من الرماد بجوار الذهب الناعم الساحر، المتألّئ، الذي يعمي البصر تحت ضوء النار.

حدجني مأمون بنظرة ذات معنى، ولكنني هربت ببصري ملتفتاً نحو الذهب.

للم مأمون الغطاء حول الذهب، أحكمّ حوله الرباط بعناية، ثم دسّه في مخلاة. تنفسنا الصعداء، ولكن الشاي

كان قد احترق... والخبز أيضا!

-2-

استيقظنا في الصباح قبل طلوع الشمس، بدأ مأمون يعجن الدقيق انتقاما لليلة البارحة التي قضيناها بلا شاي، وبلا عشاء! قمت أجلب الحطب، عدت بعد دقائق فوجدت وجه مأمون متجهما، عابسا، يحد جني بنظرته التي أعرفها، أفهمها عندما يخفي شيئا ما، يريد أن يعلن شيئا ما. استمر يعجن الدقيق بتأفف واضح. قبل أن أسأله رأيت المخلاة ملقاة بجواره، هجمت عليها كالمجنون وقلبي يخفق بشدة، فتحتها فرأيت ذهب البارحة كتلة من الرماد!

-3-

سأل الشيخ غوما: بعد فتح القلة مباشرة، هل كان يبدو كالرماد؟ سارعت أجيب بحماس: لا. كان ذهباً حقيقيا، يتلألأ... يتراقص أمام العين.. قاطعني بلا مبالاة أخجلتني: إذن هو ذهب بالتأكيد.

ساد صمت يخرقه صياح الجنادب في الواحة. نسيت خلجي فسألته بإلحاح:

- ولكن هل تعتقد أن الجدي الأسود ضروري حقا؟

سعل وقال بصوت واهن بدا لي غريبا في تلك اللحظة:

- يقولون ذلك. ولكن هذا النوع من الذهب يُعثر عليه في الصحراء الكبرى دائما في مناطق لا يمكن الحصول فيها لا على جدي أسود، ولا على جدي أبيض!.

ساد صمت تخرقه كركة الشاي الأخضر. بعد لحظات أعلن الشيخ غوما.

- إذا كان الذهب حقيقيا عند فتح القلة وتحول فيما بعد إلى رماد فإن أحدكما أتم...!

فأجاني ذلك، خجلت من نفسي، دسست رأسي في حجري، أنا القادم من أوروبا وأمريكا. ولكن سمعت مأمون يقول بنحد:

- من منا ليس آثما يا شيخ غوما... من؟!

ساد صمت طويل، طويل هذه المرة أكثر من أي وقت مضى حتى سمعت صوت الشيخ غوما يعترف: - معك حق.

قصة قصيرة

(١)

● أحمد يوسف عقيلة

..العصا... الكلب... المخلاة... ذلك
هو ثالث الراعي.

كان يمشي أمام القطيع... ينكش
بعضاه كل تنوء... باحثاً عن الترفاس.
الكلب يمسح الأرض بأنفه باحثاً عن
الجرايبع.

تحت السماء اللامعة حلقت ثلاث
طيور حبارى.. متجهة نحو الجنوب...
تتبعها بنظره حتى غدت ثلاث نقاط
سوداء غيبها غيش الأفق.
وفي أفواه القطيع فاحت رائحة
القزاح.

وفجأة توقف.. مشدوها... مأخوذاً
..فقد كانت الأرض مزروعة بالنتوءات.
كان متأكداً من وجودها.. فالترفاسة
هي بنت الرعد... ولا بد أن تظهر بعد
الأمطار الرعدية الأخيرة.
تظهر النتوءات.. ترتفع شيئاً فشيئاً،
وهي تنضج تحت جلد الأرض... وتبرز
الترفاسة.. مكورة... مدورة... ناعمة...

.. توهج الجمر... باحثاً عن شيء
يمنحه ذلك الوهج.. يفرغ فيه ذلك
الصهد.

قام بتسويته.. طرحه... مهدده...
أخرج الترفاسة.. وضعها فوق سرير
الجمر.. وجثا بقربها على ركبتيه.
انتظر.. تأمل.. مستمتعاً بآلامها
فوق الفراش المشتعل.

صاح بفرح:

- يا الله .. ماذا يحدث..؟!

اشتد نبضها.. تمللت.. نضح
عرقها... فاح عطرها.. تأوهت..
انتعشت.. مادت... انزلت من فوق
السرير.. تدرجت... تشققت.. برز
رأس ناعم يشبه الحلمة.. تشرخت..
تشظت.. انطلق الرأس الناعم يسحب
خلفه الجسد الأملس المتلوي..

انتبه إلى نفسه... كان لا يزال جاثياً
قرب السرير الخاوي.. الذي كساه
الرماد الأبيض.. وهو ينظر بذهول إلى
الترفاسة المتشظية.. وإلى الأفعى وهي
تبتعد منزلفة بين صخور السيل
الصقيلة..

ملساء... دافئة... مؤنسة... نابضة...
متمردة... جسورة... زاخرة
بالأسرار... والغموض.. والإغواء.
اتجه إلى أكبرها... أزاح التراب
بحذر.. أخرجها... تحسسها..
تشممها... هدهدها... داعبها..
ضغطها... نبضت... سرى نبضها في
كل جسده... تحول النبض إلى ارتعاش..
وضعها في المخلاة... بهدوء..
وحنان... كما يضع وليداً في مهده.

... اتجه ناحية الوادي... فلا شيء
يعدل سكينه الأودية من أجل إعداد
وجبة شهية... سماوية!

في مجرى الوادي... عند انعطافته..
تجثم أحجار ضخمة.. تلك أحجار
ادخرها السيل ليصطدم بها في
اندفاعه... ليحتك بها.. فهو في حاجة
إلى من يعترض طريقه في رحلته
الأزلية إلى البلط... لذته تكمن في ذلك..
أما انسيابه بهدوء... دون عوائق..
فشيء يبعث على الملل.. ويطيل
الرحلة..!

تأمل مجرى الوادي المفروش
بالحجارة الملساء.. حيث تبدو السيول
كحقائق عابرة... تخلف في مجراها
أشياء صقيلة.. لامعة.

على ضفة الوادي بدأ يقدح النار..
داس الشичة اليابسة بقدمه.. وكوم
فوقها أعواد العجرم... وأخذ يردد
تعويدة الرعاة الأزلية.

(عار... عار... الحطب غلب النار).
لكن النار رفضت أن تتجلل بذلك
العار.. فسرت في جسد الشичة..
تتلظى... صاعدة إلى كومة العجرم..
وقف يستمتع بطققة الأعواد اليابسة..
وتلذذ باللهب بالتهاهما.

مصدر نملة

قصة قصيرة

● بقلم: أحمد إبراهيم الفقيه

مشوارها، إلى أن وجدت في مواجهتها مرتفعاً رملياً جعل مهمتها في نقل القشة أكثر صعوبة، بل جعلها غير ممكنة على الإطلاق، فقد وضعت القشة ودارت حولها تحاول جرّها فلم تستطع ثم حاولت حملها من جديد أو دفعها دفعا دون فائدة، فتخلت عن محاولاتها وتركت القشة في مكانها وغادرت الموقع. بدا الأمر غريباً إلى حد ما، فمعلوماتي عن النمل أنها أكثر الكائنات مثابرة وقدرة على الصبر والاحتمال، وأن هناك نظاماً صارماً يحكم أساليب العمل والحياة في الممالك النملية يمنع مثل هذا السلوك الذي اتبعته هذه النملة عندما تخلت عن مهمتها من أول صعوبة التقت بها، فهل تراها نملة متمردة تكره الخضوع لأنظمة قومها الصارمة الظالمة؟

أم أنها استغلت فرصة وجودها منفردة في هذا المكان، بعيدة عن نقاط الحراسة والمراقبة والعيون التي ترصد وتحاسب وتتابع ما يحدث، فلم تجد حرجاً ولا غصاصة في أن تتخلى عن الحمل الثقيل الذي أرهقها وتذهب لتبحث عن حمل أخف وزناً تعود به إلى أهلها؟ تتبععت النملة، وهي تجتاز المرتفع

رأيت أول ما رأيته، قشة تزحف ببطء فوق الرمل بجوار رأسي. كنت أقترش منديلاً، مستلقياً تحت المظلة بعد ساعة من العوم، أتسلى بقراءة قصة غرامية، أمام غرفتي القريبة من البحر.

تركت القراءة وهددت عنقي وبصري أبحث عن سر هذه القشة الزاحفة، وعن الشيء الذي يدفعها في مثل هذه القيلولة التي خلت من أية نسمة عابرة. اكتشفت منذ الوهلة الأولى أن تحت القشة نملة صغيرة سوداء، تجشمت وضع هذه القشة الكبيرة التي تساوي حجمها مرتين، بين فكّيها، ونقلها إلى مدينتها. كان واضحاً أنها تعاني عناء كبيراً في حملها، بدليل أنها كانت تقف لترتاح قليلاً قبل أن تواصل الرحلة، وما إن تقطع بها مسافة صغيرة حتى تقف من جديد لتلتقط أنفاسها ثم تستأنف

وصلت النملة، تتبعها إلى المكان المقصود، ووقفت برهة تنحرف بجسمها شمالا ويمينا كأنها تحاول أن تتأكد من أن هذا هو المكان الصحيح. ثم تركت زميلتها واقفة وصارت تدور حول المكان وتنطلق شمالا وجنوبا وشرقا وغربا تبحث عن قشيتها المفقودة دون فائدة. طال البحث وزميلتها واقفة تنتظر، تعود إليها وتقف معها لحظة قصيرة كأنها ترجوها مواصلة الانتظار ثم تعاود البحث والدوران في ذات المكان، ويبدو أن صبر زميلتها قد نفذ، أو لعل وقتها هو الذي لم يعد يسمح بمزيد من الانتظار، فلاشك أن هناك مهمات أخرى تنتظرها، إذ لا أحد في ممالك النمل العمل، فقد تحركت من مكانها بضع خطوات إلى الأمام باتجاه صاحبة القشة التي تنصت لها، ولابد أنها أسمعته بعض كلمات اللوم والعتاب على ما سببته لها من إضاعة الوقت، لأنها ما إن فرغت من قول كلماتها حتى استدارت وقفلت راجعة من ذات الطريق الذي منه جاءت.

انتظرت حتى اختفت زميلتها، وقد ظلت هي واقفة في مكانها غاطسة في الكدر والحيرة، فبسطت يدي وأخرجت القشة أعيدها إلى مكانها، لتفاجأ النملة المسكينة بأن تلك القشة التي كانت سبب كل ما أصابها من حرج وكدر موجودة تحت أنفها. ولا أستطيع بطبيعة الحال أن أعرف كيف كان شعورها، وما دار من أفكار في رأسها الصغير، وهي تستقبل هذه المفاجأة.

ولكنني على يقين من أنها كانت شديدة الدهشة مما حدث، حائرة في أمر هذا الغموض الذي أحاط باختفاء القشة وظهورها، وفي ذات الوقت فهي سعيدة بعثورها على القشة، تدور حولها كأنها

الرملي وتمشي بمحاذاة الجدار، وكان سواد لونها، وبساط الرملة الحمراء تحتها، وانكسار أشعة الشمس فوقها، يمنح هذه النملة مظهرا جذابا جميلا.

راقبتها، وهي تنطلق مسرعة الخطى، مليئة بالنشاط والحيوية، فتمنيت أن أجد الفرصة لأرى الخطوة القادمة التي ستقوم بها، وأعرف إلى أين سينتهي بها هذا السلوك المخالف لنواميس النمل الذي اتبعته، ولكنها اختفت خلف أحد منعرجات الجدار، ولم يعد بإمكانني أن أعرف ما يحدث لها، فعدت إلى كتابي، وإلى حالة الاسترخاء التي كنت أستمتع بها قبل ظهور هذه النملة أمامي، أبحث بين صفحات الكتاب عن المكان الذي توقفت عنده، مستأنفا الحياة مع أبطال القصة الذين يعانون لوعة العشق، متخليا عن النملة وقشيتها، ولكنني قبل أن أبدأ القراءة، رأيت ذات النملة تظهر من جديد، وتسلك ذات الطريق عائدة إلى قشيتها، مسرعة الخطى كعادتها، تمتلئ حيوية ونشاطا وحماسة لأداء مهمتها، فقد نجحت في جلب رفيقة جاءت بها معها. رأيتها تمشي خلفها وتحاول أن تلحق بها فأدركت أنها ما أحضرتها إلا لكي تستعين بها على حملها الثقيل.

كانت المسافة ما تزال بعيدة بينهما وبين الوصول إلى القشة، ولا أدري لماذا نبتت في ذهني فكرة مداعبة هذه النملة والدخول معها في لعبة عابثة لأتسلى بكيف يكون رد فعلها. لعل الفراغ، وجو المصيف الذي يرتبط في أذهاننا باللهو واللعب، هما اللذان أغرياني بهذه المشاغبة، فقد مددت أصابعي ألتقط القشة وأطوي عليها يدي، وأتابع النملة، وهي تقود رفيقتها إلى مكان القشة لأرى ماذا ستفعل عندما تصل وتجد أن القشة قد اختفت.

باللعبه إلى مرحلة أكثر خطورة وحرجا بالنسبة لهذه النملة الصديقة، وأني أضعها الآن في موقف سيكون مصدر ضيق وحزن لها، وهذا ما حدث فعلا وظهر واضحا من الطريقة المحمومة التي صارت تبحث بها عن القشة عندما وصلت ولم تجدها. ظلت تطوف حول مكان القشة في دورات سريعة وكثيرة وبخطى شديدة الانفعال والعصبية، أرادت أن تصعد بذات الطريقة عبر المرتفع الرملي فارتبكت وتعثرت وسقطت تتدحرج مع الرمل. لم يكن خافيا عني أنها تعاني الآن أشد وأقسى أنواع الحرج والألم وأنها بعد أن قامت من عثرتها، وقفت بجوار صاحبته لا تجد أي كلمات تقولها لها، عاجزة حتى عن الاعتذار أو الشرح أو التفسير لما حدث، وأيقنت أن العدل والانصاف يلزمانني بأن أتدخل الآن وأضع حدا لعذاب ومعاناة هذه النملة المسكينة، لكنني لم أفعل، مفضلا أن أصل باللعبه إلى نهايتها، وأرقب سلوك هذه النملة الزكية وأسلوب مواجهتها للموقف وهو يزداد تطورا وتأزما.

أدركت صاحبته أنها خدعت مرة أخرى، فاستدارت عائدة أدراجها من حيث جاءت، إلا أنها لم تمض في طريقها سوى بضع خطوات حتى عادت، وكأنها وجدت أنه لا يليق بها أن تذهب قبل أن تصب بعض الكلمات القوية في أذن زميلتها، تكون درسا لها كي لاتخدع نمالا أخرى، لأنها اقتربت منها، تقف لبرهة وجيزة في مواجهتها، ثم تهمل بالذهاب وتعذر عن ذلك، لتواصل صب وابل اللعنات فوق رأسها، كما بدا لي من تحركاتها الغاضبة، التي واجهتها النملة المسكينة بالمذلة والخنوع، فقد توقفت عن الطواف والدوران بعد أن لحقها اليأس من العثور

لاستطيع أن تصدق أنها أخيرا اهتدت إلى قشيتها المفقودة، وأن بإمكانها الآن أن تذهب إلى صديقته التي رجعت غاضبة، ظنا منها أنها خدعتها وكذبت عليها، لنقول لها بأن القشة موجودة، وأن بإمكانها أن تأتي لتري ذلك بنفسها وتساعدنا في نقلها كما كان مخططا أن يحدث، وأنها وإن تاهت عنها في المرة السابقة فما عاد ممكنا أن نتيه عنها هذه المرة.

وهكذا تركت القشة في مكانها وانطلقت مسرعة عبر ذات الطريق حتى اختفت عند حرف الدار كنت قد اندمجت تماما في هذه اللعبه، ناسيا الكتاب والسباحة، جالسا انتظر عودة النملة وأتساءل عما إذا كانت ستفلح في إقناع رفيقتها الغاضبة بمعاودة المحاولة. وبدا واضحا أنها نملة حاذقة ماهرة، فقد استطاعت فعلا أن تنجح في مهمتها، وأن تعود ومعها صاحبته، وقد بدت عليها علامات الفرح والسعادة، وهي تتواثب فوق الرمل وكأنها ترقص، لأنه صار بمقدورها الآن أن تثبت لصاحبته، ولن يعرف بالموضوع من أهل مدينتها، أنها ليست نملة كاذبة، ولا عابثة تتلهى بأوقات أو مشاعر الآخرين. كنت قد بدأت أحب هذه النملة، وأشعر بوجود رابطة ما تنمو بيني وبينها، تجعلها قريبة إلى قلبي، وتجعلني أشاركها أحاسيسها، وأنا أراها تجري متلهفة ومشوقة للوصول إلى الموقع الذي تركت عنده قشيتها، ولكن هذا الاحساس الغامر بالعطف عليها والاعجاب بها، لم يقف حاجزا دون رغبتي في مشاغبته ومواصلة هذه اللعبه القاسية معها، فقبل لحظات قصيرة من وصولها، مددت أصابعي ألتقط القشة من فوق الرمل وأخفيها عن النملة وصاحبته. أحسست وأنا أفعل ذلك بأنني انتقلت

مكانها، ومضت بخطى وثيدة، سالكة ذات الطريق الذي سبق أن سلكته إلى مدينتها. بدت لي كأنها نملة أخرى تختلف عن تلك النملة الرشيقة الجميلة ذات المشية السريعة الأنيقة، فهي الآن تمشي بتشاقل كأنها تزحف زحفاً فوق الرمال، بلا رشاقة ولا أناقة ولا جمال. ما الذي تتوخاه هذه المسكينة من قيامها بهذا المشوار الكئيب؟ إنها بالتأكيد لن تدعو رفيقتها القديمة لاستئناف التجربة، والاحتمال الأرجح أن تدعو نملة أخرى، لا علم لها بما حدث تأتي لمساعدتها في حمل القشة، ولكن هذه أيضاً تبدو مسألة غير ممكنة في ممالك النمل حيث الحياة محكومة بأنظمة صارمة قاسية، فلا سبيل ولا مجال لأن تتصرف مثل هذه النملة على هواها وتدعو أية نملة تشاء وفي أية لحظة تشاء لمعاونتها، وإذا حدث وغافلت الأنظمة والقوانين وفعلت ذلك فمن هي النملة التي تستطيع أن تترك عملها وتمضي خارج أسوار المدينة دون إذن ولا ترخيص من أحد؟ إن ذلك لا يحدث في عالم النمل، ومعنى هذا أيضاً أن النملة التي جاءت معها كانت تلبى أمراً صدر إليها من جهة أعلى في المرة الأولى والثانية، وأن هذه الجهة العليا على علم بكل ما جرى من أحداث بين النملة وصديقتها وقشيتها ولا بد أنها الآن في طريقها لإبلاغ هؤلاء المسؤولين بأمر ما حدث معها من تطورات. كنت مشوقاً لمعرفة النتيجة التي ستنتهي إليها في مسعاها الأخير، أنتظر بلهفة أن أراها تظهر من جديد بعد أن طال غيابها هذه المرة خلف الجدار، واثقا من أن القصة لن تنتهي عند هذا الحد.

جلست في سكون القيلولة أرقب الطريق حتى ظهرت، ففرحت بظهورها وكدت أبادر بتحيتها والترحيب بعودتها لولا الحواجز التي وضعتها الطبيعة بين

على القشة، متجمدة في مكانها، تستقبل لعنات صاحبتها، وقد فقدت كل ما كان يغمرها من نشاط وحيوية، عاجزة عن الحراك كأن صاعقة أصابتها. تأسفت للحالة التي بدت عليها هذه النملة الصديقة، ولكنني على ثقة من أنها ستستعيد قواها بسرعة فائقة وسيعود إليها نشاطها وحيويتها، لما لها من روح مرحة، وقدرة على مجابهة الصعاب. رأيت زميلتها الغاضبة تختفي من المشهد فأعدت القشة بسرعة إلى مكانها، انتظرت أن أرى الفرحة تعود إلى صديقتي النملة ويعود إليها النشاط والمرح، إلا أنها ظلت متجمدة في مكانها، كأنها لم تشعر بوجود القشة، ولم ترها، وهي طبعاً لم ترها، إلا أنها وإن فقدت البصر فهي لم تفقد البصيرة، ولديها حواس استشعار بالغة الدقة والرهافة، تقودها في حياتها، فكيف لم تشعر بوجود القشة. أقلقني ما رأيت، ولكي أتأكد من أنها لم تصب بما يصاب به البشر من أمراض مثل السكتة القلبية والجلطة الدماغية فقد أبحثت القشة منها حتى لا مستها. رأيتها تتحرك كما لو أنها كانت في حالة اغماء واستعادت الآن وعيها وفي ببطء وتثاقل سارت بضع خطوات ودارت حول القشة أكثر من مرة كأنها تبحث عن طريقة لحملها من جديد دون عون من أحد، بعد المشاكل الكثيرة التي حصلت لها بسبب طلب العون والمساعدة. أرادت دفع القشة بعد أن اختارت زاوية تستطيع من خلالها أداء هذه المهمة بنجاح، ولكن ما بدت عليه من تعب واعباء وهوان، حال بينها وبين تحقيق أية نتيجة في هذا السبيل.

وقفت تتدبر أمرها وتفكر في الخطوة القادمة التي يتعين عليها القيام بها، وكأنما استقر رأيها على شيء، فتركت القشة في

تدور منزوعة غاضبة في ذات المكان، تبحث عن القشة بخوات سريعة متوترة. ظلت واقفة كأنها لا تستطيع أن تصدق ما يحدث، أطالت الوقوف، مما حدا بمنمليتي التحقيق أن تتقدما نحوها كأنهما تسألانها عما يحدث. لقد تكرر تقديمها لبلاغ كاذب عن وجود القشة مرتين، وهذه المرة الثالثة، ولا بد أن هناك تفسيراً لكل هذا تريدان أن تعرفاه منها الآن. انتقلت نممليتا التحقيق للوقوف أمامها، للمساءلة والتحقيق. أشك في أنها ستجد ما تقوله لهما. إن اهتزازات رأسها توحى بأنها تقول شيئاً، فلعلها تطلب منهما مهلة للبحث عن القشة التي تعلم علم اليقين أنها كانت منذ لحظات موجودة في هذا المكان. إنها تفعل ذلك لمجرد كسب الوقت، فهي واثقة من أن القوة الغاشمة التي أخفتها في المرتين السابقتين، هي التي أخفتها هذه المرة، وكما أظهرتها حينذاك، فهي تأمل أن تظهرها من جديد، وأن يكون ظهورها الآن وقبل قوات الأوان، ليعفيها ذلك مما يحق لها من بلاء وأهوال.

ويبدو أنها أفلحت، بما لديها من مهارة ولباقة، في إقناع النممليتين، بأعطائها هذه المهلة، فمضت، في تشاغل شديد، تجر جسمها فوق الرمل، وتتشمم الأرض بحثاً عن قشيتها كان واضحاً أنها في حالة يأس واحباط شديدتين، وأنها مدركة لا جدوى البحث عن القشة، وأنه لا حل أمامها إلا بأن تتدخل تلك القوة الغاشمة لإنقاذ الموقف، وكنت قد قررت فعلاً، باعتباري أمثل هذه القوة الباطشة الغاشمة العمياء، أن أتدخل في هذه اللحظة لحسم الموقف، لأن نداء جاء من داخل الغرفة يدعوني لتناول الغداء، ولم يكن ممكناً أن أقوم وأترك النملة الصديقة في محنتها، أو أدع هذه القصة التي وصلت ذروتها، دون أن أضع نهاية

البشر والنمل وشملت لغة التخاطب كما شملت أشياء أخرى. وبسرعة تبينت أنها لم تأت بمفردها، وإنما جاءت مصحوبة بنمملتين تسيران خلفها، بدا من شكلهما أنهما تنتميان لعساكر النمل ونسائه المحاربات، وتمشيان مشية عسكرية لا تخطئها العين، مما أعطاني انطباعاً بأن هناك تحقيقاً يجري مع صديقتي النملة تتولاه هاتان الجنديتان. أدركت أن الأحداث تتخذ الآن منعطفاً أكثر دقة وخطورة من أي وقت مضى، ولعله يقتضي أن أتوقف منذ هذه اللحظة عن العبث بحياة هذه النملة البريئة المسكينة، فأترك لها قشيتها، لتستطيع أن تواجه التحقيق متسلحة بها، وتثبت للمحققين أنها لم تكن في أية لحظة من اللحظات نملة كاذبة عابثة تسلك مسلكاً مخالفاً لمقتضيات الصدق والأمانة والجدية التي يجب أن تتحلى بها نملة عاملة مثلاًها.

لكنني رأيت أن وصول الأحداث إلى هذه الذروة من الإثارة والتشويق يستوجب مواصلة اللعب دون أن أخشى شيئاً على النملة الصديقة، لأن مقدرات الأمور ستبقى في يدي، وسأندخل في الوقت المناسب لأرسم النهاية السعيدة مهما ادلهم الموقف الآن ووصل إلى أقصى درجات المحنة والعذاب بالنسبة لها، وهكذا مدت أصابعي كما فعلت في مرات سابقة إلى القشة أضعتها في يدي وأدفع بلحظة التازم إلى قيمتها العالية.

وقفت النملة حين وصولها إلى مكان القشة، فوقفت نممليتا التحقيق خلفها. أستطيع أن أتصور حجم الصدمة التي أصابتها عندما لم تجد القشة حيث تركتها. لأنها وقفت صامتة، جامدة دون أن تصدر عنها أية حركة، ودون أن تفعل ما فعلته في المرتين السابقتين عندما كانت

سعيدة لأحداثها. خاصة أن هذه الأحداث قد تصاعدت ووصلت إلى مشارف عالية من الانفعال والتوتر، فقد قررت النملتان أن المهلة التي منحناها للنملة المتهمة قد انقضت، وبذات الخطى الحازمة، الصارمة، بطابعها العسكري، سارتا نحوها حيث مازالت تدور في ذات المكان بحثا عن القشة، فانتصبتا أمامها، تمنعانها مواصلة السير أو الحركة، في مواجهة جديدة، رأيت فيها النملة الصديقة تقف أمامهما ذليلة، تعيسة، فأحسست نحوها بالاشفاق والرتاء وبادرت من فوري إلى القشة التي كنت أطوي عليها يدي لأخذها بين أصابعي وأتجه إلى المكان المحدد الذي كانت فيه، لكي أضعها هناك، ولكن في هذه اللحظة بالضبط وقبل أن أتمكن من إعادة القشة إلى موقعها، حدث موقف مرعب، جعلني أتجمد في مكاني من شدة الهول والمفاجأة، فقد رأيت نملتي التحقيق تقفزان في حركة مباغته نحو النملة الصديقة، وقد فتحت كل منهما ذراعين لهما شكل المقص في حدته ومضائه وقبل أن تتمكن النملة البائسة من الهروب أو إبداء أية حركة للدفاع عن نفسها، كانت نملتا التحقيق قد استخدمتا هذه الأذرع الباترة، القاطعة، في تمزيق جسمها، ولم تتركها إلا بعد أن أضحت جثة هامدة، ممزقة إلى قطع ثلاث، تتناثر تحت شمس الظهيرة، فوق رمال الشاطئ الحمراء. وبنفس الخطى الصارمة، القوية، عادت ادراجهما إلى مملكة النمل، بعد أن قامتا بتنفيذ حكم الموت في حاملة القشة، جزاء انحرافها عن السلوك القويم لآبناء قومها.

واقترافها جريمة الكذب والخداع والبلابات المزورة.

لم يكن ما حدث الآن أمامي، مجرد مصرع نملة، بل جريمة قتل بشعة لكائن برئ، ولم يكن الجاني الذي تسبب في ارتكاب هذه الجريمة، أحدا غيري. إنني أنا الذي مضى، عابثا، لاهيا يصنع الأحداث التي قادت إلى هذا المصير الفاجع الذي لاقتة النملة المغدورة. أردت أن أضفي لحظة من الإثارة على حياة البطالة والفراغ في المصيف، وأتسلى بانزال أكداس الهم والتعاسة على رأس نملة كادحة، تؤدي وظيفتها في الحياة، وتمضي في مسعاها اليومي تعمل وتكسب قوتها بجهدا وتشارك في تأمين معيشة أهلها. حملت المسكينة قشة أكبر من حجمها، ومضت بها مسافة مرهقة مضنية، حتى وصلت إلى جزء من الطريق اقتضت وعورته أن تبحث عن يعينها على اجتيازها، وبسرعة وجدت من بين زميلاتنا من حضرت لنجدها، وكان كل شيء بالنسبة لها يمضي في مساره الصحيح، بيسر وسهولة وأمان، حتى شاء سوء حظها أن أراها في تلك اللحظة وأبشر في تدمير حياتها بأن أمد أصابع مجرمة آثمة لإخفاء قشتها، وأصنع بذلك مسارا جديدا للأحداث، يؤدي إلى اتهامها بالكذب. والغش والعبث بقوانين النمل وإضاعة أوقات العائلات معها مما استوجب ذلك العقاب القاسي الذي تدخره مملكة النمل للعابثين المستهترين من مواطنيها.

لا أدري ما الذي يمكن أن أفعله الآن للتكفير عن جريمتي، ولا كيف أخترق الحاجز الذي يفصل بين البشر وبين هذه الحشرات المسالمة الوديدة، لأقدم اعتذارا أو تعويضا لذوي النملة الصريعة عما جنت يداي، أو أقوم بعمل أي شيء لرد الاعتبار لها وتوضيح حقيقة أنها كانت مثالا



سيارتي أو أجلس في المقهى أقرأ صحيفتي، والمشكلة الأخرى هي أنني لا أستطيع أن أبوح لأحد بهمي، لأنه لا أحد يمكن أن يفهم كيف لإنسان أن يعاني ويتعذب لمجرد أنه تسبب في مصرع نملة، بينما جرت العادة أن تموت آلاف النمل تحت ضربات أقدامنا دون أن يستدعي ذلك أدنى درجة من القلق أو الحزن.

القضية التي تؤرقني، ليس موت النملة في حد ذاته، وإنما السلوك الذي سلكته معها، والذي أدى في النهاية إلى مصرعها. إنه سلوك إجرامي بكل المقاييس، وبغض النظر عن كان ضحيته. لقد كان واضحا لي الخطر الذي يهدد حياتها، خاصة في تلك اللحظات الأخيرة التي سبقت مصرعها، عندما أدركت أنها تخضع لحساب عسير من نملتي التحقيق، وكان الوقت مناسباً جداً لإنقاذها، ولكنني لم أفعل الآن ذلك لا يتفق مع أهداف اللعبة الشريرة التي كنت ألعبها معها، والتي تقضي بأن أتسلى أولاً بتعذيبها قبل أن أسلمها لمصيرها الفاجع إرضاء لشهية إجرامية لا بد أنها متجذرة منذ الأزل في عمق الذات.

صرت أعرف الآن سبب معاناتي الحقيقي. إنه هذا الإدراك المتأخر لعناصر الشر في نفسي، وجوانب العنف والقسوة الكامنة فيها، والتي كشفت عنها الملابس الحزينة المؤسفة التي قادت إلى مصرع النملة. وأعرف أيضاً أن هذه الحلقة من العذاب لن تسلمني إلا إلى حلقات أخرى أكثر شدة وقسوة، لقد كانت الضحية الأولى لهذا الإنسان الشرير بداخلي، مجرد نملة، ولكن من تراه سيكون ضحيتي القادمة؟

إنه بالتأكيد لن يكون مجرد نملة صغيرة، بريئة، جميلة، سوداء.

للاخلاص والصدق والأمانة أمام مجتمع النمل الذي عاملها باعتبارها نملة خائنة. اكتشفت أن القشة ماتزال بين أصابعي، دليلاً ساطعاً وأكدداً على ضلوعي في صنع الكارثة، فماذا أفعل بها الآن؟ لقد تأخر الوقت كثيراً، فصاحببتها، تتناثر أمامي أشلاء فوق التراب تستصرخ ضمير الكون على ظلم البشر وفساد جبلتهم.

نهضت من مكاني، عائداً إلى داري ولغذاء أعرف أنني لن أتناوله وأنا في هذه الحالة من الشعور بالصدمة. ألقيت، قبل أن أمضي، نظرة أخيرة على النملة القتيلة. وضعت القشة بجوارها، وأهلت حفنة من الرمل على النملة وقشتها ليضمهما قبر واحد، ولم أستطع وأنا أفعل ذلك، أن أقاوم دمة ساخنة طفرت من مآقي العين.

ظننت أن الأمر سينتهي عند هذه اللحظة من الأسى التي غمرتني، قبل أن يأتي صخب الحياة وتيارها المتدفق، يأخذاني وينسيانني ما حدث، ولكنني كنت واهماً. فقد استمرت معي لحظة الأسى دون انقطاع. ذهبت معي إلى سريرتي، ورافقتني في اليوم التالي خلال أوقات السباحة والقراءة والتسلية، تفسد كل شيء وتمنحه لوناً الرمادي، وصار مشهد النملة القتيلة، بأجزاء جسمها الثلاثة، المتناثرة فوق الرمل، يتراءى لي في أوقات النوم واليقظة، ولم أجد بداً من أن أترك الشاطئ وأقطع إجازتي، لأعود إلى دوائر العادة والروتين، أقتل بها وقتي، وأنشغل بها عن التفكير في مصرع النملة، ولكن دون فائدة، فقد قررت تلك النملة، أو بعبارة أكثر دقة، روحها المظلومة المغدورة، أن تتعقبني أينما ذهبت، وصارت صورتها كما رأيتهما آخر مرة، لا تكاد تفارقني، وتظهر لي حتى، وأنا أقود

حكاية بسيطة

حكاية الجمل الوزير... بكائية الوزير الجمل

قال عبدالله:

● حسين المزداوي

... ثم انه عندما ذهبت إلى حديقة الحيوان، وتحدثت إلى الجمل الجاثي هناك وجها لوجه، لم أكن أعرف هذا الكم الهائل من التجارب والمناصب التي تقلدها... فقد كنت أظنه جملاً فقط... يأكل التبن والقش، ويحمل الأمتعة والغلال، ويصوره السواح للذكرى والتندر. واجهني في قفصه الصغير بالداخل؛ وهو يلوك فكه مجترأ خيبته، وأقعت أنا في القفص الكبير بالخارج أستمع إليه، وأنظر إلى شفته العليا المشقوقة وهي تلقي بالكلام على وجهي؛ كأنه الكلاب المسعورة تنهشني وتعريني حتى من ملابس الداخلي المتسخة، التي أخفيها تحت بذلي الجديدة وتسريحة شعري العصرية.

قال الجمل وهو ينظر بحزن وامتعاض إلى التبن الملقى أمامه:

- صدقني يا أستاذ عبدالله لقد علكتني الحياة ورمت بي إلى هذا القفص الأجذب، أفرح كثيراً إذا وضع أمامي قليل من التبن، وسطل من الماء البارد، بعد أن كنت أجلس على الموائد والولائم، وأستعمل الشوك

والملاعق والسكاكين، وامسح هذه الشفة - وأشار إلى العليا المشقوقة - بالفوطة الحريرية المطرزة، وتطوف عليّ الحسان الكواعب، ويضغطن صدورهن البضة على ظهري عندما يضعن الحساء في صحنِي.

لما اكتشفني مولاي السلطان صدفة وقربني إليه، لم أكن قبلها إلا جملاً عادياً يلوك الحشائش والأشواك، ويحمل سنامه على ظهره كصخرة الأسطورة، ويرتفع في هذه الصحاري الشاسعة، وينظر إلى الشمس إذا عطش.

ولما اخترعوا - فيما اخترعوا - اللجام والعقال، حاروا طويلاً في كيفية استعمالها... صحيح أن العقال جربوه أولاً على رؤوسهم؛ فعلقوا ما فيها إن كان فيها شيء، ثم بحثوا عن طريقه، فوجدوني أتسكع في الصحراء بدون عمل أنشد بنت الحلال، فقبضوا عليّ، وجربوا اللجام فألجمني؛ فما تكلمت ولا نبست ببنت شفة، وأما العقال فقد عقاني وظللت أجمح وأبرطع حتى تعبت وهدأت، ثم اقتادوني إلى المدينة ورموا إليّ قالباً جاهزاً من التبن، مضيت أياماً عديدة أنظر إليه خوفاً من أن ينفجر في وجهي، ثم لما جعلت أكلته وشربت عليه الماء البارد وقلت لا بأس.

بعد مدة سئمت هذا الفراغ؛ فهربت واشتغلت عاملاً بما يسد الرمق في معصرة حجرية للزيت... ثلاثون عاماً يا عبدالله وأنا أدور بالرحى؛ أطحن حبات الزيتون فيسيل الزيت أمامي كنهر من خمر، يلعه الأوغاد، ويدهنون به لحاهم وشواربهم، وأنا أنظر بوبري المشعث، فتجف الرغبة في حلقي قبل أن أبلل شفتي.

ولما كشفوا عن عورة النفط السوداء استهوتني حقيقة يا عبدالله، فتركت عمل المعصرة، واشتغلت طباحاً في إحدى شركات النفط؛ أشوي الحمام والأرانب وأكباد الإبل لخبراء النفط الأجانب ذوي العيون الزرق... أقدمها لهم في سكراتهم الليلية؛ فيلتهمونها ويزأرون ويطلبون المزيد، فأبحث في ثنایا المطبخ فلا أجد إلا كبدي، فألوي عنقي وأنام على المصطبة.

ذات مرة وقد أصابني البرد في رثتي، سعلت سعالاً قبيحاً في وجه كبير الخبراء فلطمني على خدي، وفي الصباح سحبوا مني تصريح العمل وطرّدوني، وقالوا عني وقح.

خرجت حافياً حاسر الرأس، أمشي على غير هدى، وأمضيت شهرين وتسعة أيام أمر على موظفي الدوائر الحكومية أبحث عن عمل، فيصرفونني ويغلقون الأبواب في وجهي.

ثم ذات يوم دخلت على موظف طيب في مكتبه يتصفح جريدة اسمها: الوطن للجميع - إن لم تخني الذاكرة، فرحب بي وسقاني القهوة والكعك، وقال تعال يوم غد الأحد، فالיום عطلة أسبوعية، فجئت يوم الغد، واستقبلني عند مدخل المؤسسة، وقادني إلى مكتبه، ونظر في طلبتي، وقال بأنني لا أملك شهادت، وعليّ أن أدرس عشرين عاماً على حسابي الخاص أتحصل على مؤهل عال، وبعدها ينظر في طلبتي إن شاء الله... وودعني إلى مخرج المؤسسة.

صغرت بي الدنيا واكفهرت، وشعرت باليأس والتشرد يجريان في مفاصلي فصممت على الانتحار؛ لأضع حداً لهذه المهزلة.

استعرت حبلاً من رقبة ناقة كنت أعرفها في شبابي، وذهبت قرب المقبرة

حتى يتم دفني بلا تعب كبير، وربطت الحبل في نخلة وأدخلت رقبتني، عندها سمعت صوت بول ينزل على الأرض وتبعه ضراط، فلويت رقبتني بحبلها نحوه، فوجدت رجلاً أحمر الوجه منمشه عليه أثر النعمة، واقفا يتبول تحت سور المقبرة وقد انكشفت سوائه فرأيتها... التفت إليّ وهو يرفع بنطاله بسرعة وقال لي رأيتها؟ قلت: رأيتها، فزفر، وسألني عن اسمي، فقلت جمل بن جمل، وعن شهادتي العلمية، قلت شهادة حسن السيرة والسلوك، قال هذا رائع - وفحّم العين ومطها كأنه يتجشأ - ثم أمسك بيدي وأركبني معه سيارته الفارهة، وقال ستكون صديقي منذ الحين على أن تصمت على ما رأيت؛ فهزنت رقبتني وصمتت... ثم أنه وخز السائق في رقبتة من الخلف بمهمازه فرغى المسكين وقال سمعنا وطاعة يا مولاي وانطلق... عندها عرفت أنه السلطان لاجبال، وانكشفت في زاويتي كالحشرة وأنا لأأصدق.

وفي اليوم التالي تم تعييني بمرسوم سام وزير النقل والمواصلات، وأخذوني حمموني بليفة وصابونة معطرة، وصبوا عليّ زجاجة عطر كاملة، وقلّموا أظافري، وضغطوا بخاخ مزيل العرق تحت إبطي، فشعرت ببرودته، وألبسوني نظارات شمسية تلائم نوع وجهي، استبدلت بها بعد مدة نظارات طبية سميكة للقراءة، وأخرى للاستعمال العادي.

ثم أنهم عندما ألبسوني ربطة العنق الحمراء خفت يا عبدالله... أه.. خفت وظننتهم يريدون شنقي فصرخت وولولت حتى خرج الزبد من فمي، فخلعوا ورموها للكلاب فظننتها قطعة لحم فأكلتها، وقالوا لا تثريب عليك، ارتد الملابس الوطنية التقليدية إذن، فارتديتها

وأخرجت ذنبي من الخلف. وذهبت إلى الوزارة في موكب مهيب، وبركت على الكرسي الوثير، وأردت أن أدور برقبتني جهة الشرفة فدار الكرسي من تحتي لوحده، اندهشت ونظرت إلى رقبتني المعوجة في المرآة المواجهة، وقلت طويلة لا فائدة فيها، فأصدرت قراراً بنزعها عني ووقعت عليه وغممرته بالأختام، ولم أعد أستعملها إلا عند مولاي السلطان، أو في حالات الضرورة القصوى، أو عندما أرجع إلى مسقط رأسي على مشارف الصحراء في عطلة نهاية الأسبوع، واستعملت بدلاً عنها رقبة الكرسي الدوار، فألويها يساراً، أو ألويها يميناً فتئن، ونادراً ما كنت ألويها يساراً... فالشرفة الزجاجية جهة اليمين، وأنا أستمتع بالنظر منها إلى الشارع فأرى واجهات المحلات المكتظة بالحاجيات المستوردة، وأيضاً - وهذا بيني وبينك - لأرى الصبايا المراهقات في سراويل الجينز، وقد قصصن شعورهن كالديكة وصيغنها بألوان الطيف، وجلس قبالي على الرصيف يغمزن أن تعال... أما جهة اليسار فلا يوجد إلا الحائط وطاولة متداعية عليها آلة كتابة ليست كهربائية تعلوها لوحة مكتوب عليها من جد وجد ومن زرع حصد.

أخذت أتجول في المكتب الكبير وأدس رقبتني الطويلة في الخزائن والأدراج، وأشم الورق ثم صهلت كالخيل وعدوت فيه جيئة وذهاباً حتى أدركني التعب فتمرغت ونظرت إلى الحائط؛ خلفي وأمامي صورتان لمولاي إحداهما وجلالته عارياً في الحمام يمسح دُبُرَه بالورق ويتسم للمصور، وأخرى نصفية، وفيها يحمل أوسمة وأنواطاً ونياشين وأعلاماً وقطعا فضية صغيرة

فأدار السائق المحرك وانطلق يعوي بها في الشوارع، تتقدمنا سيارة للحراسة وتتأخرنا أخرى، والسائق المحرك وانطلق يعوي بها في الشوارع؛ تتقدمنا سيارة للحراسة وتتأخرنا أخرى، والناس يفسحون لنا الطريق ويلوحون بالأيدي، فرفعت قائمتي لأرد عليهم وكانت طويلة فخرجت من الزجاج وكسرتة وتناثر بعضه على الكراسي وبعضه الآخر على وجوه الناس فانزعج السائق وقال لي بحدة:

- اسمع يا سيدي الوزير لا ترد عليهم التحية مرة أخرى، هؤلاء جميعاً لا يساوون ثمن الزجاج المكسور، ومن يومها لم أعد أرفع يدي بالتحية لهؤلاء الأوباش.

وصلنا بوابة القصر، وفتشونا فرداً فرداً، وفتشوا مؤخرتي فلم يجدوا فيها إلا البعير يطن عليه الذباب... ثم سمحوا لنا بالمرور، ووقف حراس الشرف صفّاً طويلاً منتظماً وهم يرتدون قبعات نحاسية مزينة بريش دجاج أبيض - أظنه دجاج لحم - ورفعوا أيديهم ونشروا عليّ الورد فأكلته.

بعد منتصف النهار دخلت على مولاي السلطان، وقبلت يده ظاهراً وباطناً مرتين، وظللت واقفاً كالسمار حتى أشار عليّ بقدمه أن أجلس، فوضعت الملف على الطاولة الصغيرة، وأنخت نفسي وبركت على الأرض البراح، فضحك جلالته وأشار إلى أحد الكراسي الصغيرة، فقممت وجلست عليه ووضعت ساقاً على ساق كما تقولون.

قال مولاي: إن الشهر الذي مضى كان كافياً لأن تتعرف على مكتبك في الوزارة، وتنظم أموره، وتتعرف على سكرتيرتك... ثم سألني: أي جميلة؟

لم أفهم ما هيتها ولا جدواها... بعد أيام عرفت منها فتاحة علبة سردين، ومدية صغيرة مشحونة الطرفين، وقلامة أظافر على شكل سمكة تشرب من ماء البحر.

كنت أضغط على زر صغير بحجم حبة العدس أو أكبر قليلاً فتأتي من يسمونها السكرتيرة تتهادى أمامي وهي تهز قوائمها الأربع غادية أو رائحة، فأعطيها الأوراق أو تعطيني الأوراق ثم تقف أمام الشرفة تمشط وبرها المسترسل وتطلقه للريح وتطلق وراءه زفرة وآهة وتنظر إلي وتبتسم فيدق قلبي كالطرقة دق.. دق.. دق.

بعد شهر أو يزيد رن الهاتف على مكنتي فمددت قائمتي الأمامية وأخذتها بها ووضعتها على أذني كما علموني وقلت: من؟ فأجابني صوت خرج من الجهة التي على أذني قائلاً: - يا حمار تعال - وقفل الخط... حرت في أمري وأصابني ما يشبه الدوار والتفكير... فلم أكن حماراً، فأنا جمل بن جمل كما قلت، ولم أعرف أين أتعالاً، فضغطت على الزر الذي أكبر من حبة العدس.. لحظة... وحضرت السكرتيرة تتهادى وهي تعدل من وضع منهدتها فأخبرتها بالحكاية.. ضحكت ومالت عليّ بجذائها وقالت: بسيطة يا جوجو، هذا مولاي السلطان يريدك... قلت مولاي؟! وشهقت بالكلمة حتى جحظت عينايا... الحقيقة إنني خفت وارتعدت وخرجت مني ثلاث بعرات على كرسي الوزارة، لم أتفطن لها إلا بعد ثلاثة أيام وقد جفت، فرسمنا على كل واحدة منها خريطة للعالم، ووضعنا البعرة الأولى في المتحف، والثانية علقت فيها مفاتيحي، والثالثة أخذتها السكرتيرة كتذكّار. نزلت سلم الوزارة بسرعة، وارتيمت على الكرسي الخلفي للسيارة،

المواصلات يسكر ويتمرغ في الحديقة ويأكل ورودها - فزغردت وقلت يا فرحتي الصحافة الأجنبية تكتب عني، لقد اشتهرت.

بعد أن ألفت الحرب أوزارها لم تفتقر عزيمتي فجبت بلاد السند والهند أنقل الجواري والغلمان بلا تذاكر ولا جوازات سفر إلى مولاي فيستقبلهن على مشارف البلدة في ملابس النوم حافيا وبلا عمامة.

ولقد صعدت الجبال وقطعت البراري والقفا والسهول، ونقلت على ظهري التوابل إلى طبوخ مولاي السلطان ففرح بها كثيرا، ووضعوها في الطبخ فوراً ففاحت رائحتها حتى شمها جياح البلدة فأقبلوا بصحونهم الفارغة يشحتون، فطردهم الخدم، وكافأني مولاي بحقية السياحة المستحدثة، فأصبحت وزيراً للمواصلات والنقل والسياحة، وأذيع ذلك على الناس في برنامج المنوعات وأقره البرلمان بالإجماع.

قال عبدالله:

ثم سكبت برهة وسألني إن كنت أدخن مستورداً، فأشعلت له سيجارة من المحلي ومددتها له داخل القفص فأخذ منها نفساً عميقاً ونفثه في وجهي، وقال لي: يا عبدالله أين وصلنا؟ قلت: أصبحت وزيراً للسياحة. قال: لا... أصبحت وزيراً للمواصلات والنقل والسياحة، ثم انتاب العالم بعد الحرب حمى الحديث عن العلم والأدب والشعر، وطالت البلاد نوبة الثقافة هذه، فأخذت أحضر طروداً قالوا إنها كتب ومراجع ومعاجم، فقد كنت أفعى كالكلب، وتكس أطنان الكتب والمجلات والمعاجم على ظهري، أحياناً لا أقدر على النهوض بها، فيأتون بمها ميز وأسيخ وينخسونني بها في جنبي فاستجمع قواي وأرغي، ثم أنهض، فتسقط مني

قلت: جميلة يا مولاي، قال: إذن دعني أراها الليلة... فسجلت ذلك في مذكرتي حتى لا أنسى.

ثم قال لي: إن الوقت قد حان لأن تنزل إلى الميدان، وأن تحل مشاكل المواصلات والنقل وتشق الشوارع والترع، وفي نهاية المقابلة نهرني، وبصق علي ورمي على وجهي الأوراق فتناثرت، فأخذت ألهأ... وقال: أخرج يا كلب فخرجت، ومسحت لعابه بملابسي الوطنية وعقدت مؤتمراً صحفياً عاجلاً، أعلنت فيه عن برنامج وزارتي، وقلت: إن مولاي السلطان بارك خطواتنا وأمدنا بنصائحه الغالية وتوجيهاته النفيسة، وثنى جهدنا عالياً، وفتح فمه وقلبه لنا... وما أن حل المساء حتى قرأوا تصريحني في نشرة الأخبار، ونقلوا فقرات مطولة من مؤتمري الصحفي.

وفي اليوم التالي تركت المكتب وقيلت من يسمونها السكرتيرة في عنقها وشفتيها حتى الإغماء، وعضضتها ثم صليت ركعتين، وأخذت أنقل الفرسان والمؤن والذخيرة على ظهري إلى ميدان المعركة... وقد أشادت وسائل الإعلام بوطنيته وشهامتي... حقاً فقد كنت لا أنام إلا بعد الثالثة والنصف صباحاً كل ليلة... وانتصرنا في الحرب على فلول قوات المعارضة الوطنية وأدبناهم كما قال المذيع... ثم أقام لنا مولاي السلطان حفلة صاخبة بمناسبة هذا الانتصار التاريخي في إحدى الحدايق، وأحضروا الخمر فشربتها لأول مرة في حياتي، وقلت صب ثانية يا غلام، فسكرت وبرطعت ثم أكلت ورد الحديقة وتمرغت فيها لأخفف من أكلان الجرب، ثم قمت فعلقوا على رقبتي الطويلة وسام الشجاعة، وكتبوا عني في الصحافة الأجنبية - وزير

مؤخرتي، وقال ستخف، في اليوم التالي خفت وحملت على ظهري أخف حمل وضعه بعير مثلي على ظهره.
سبع سنين كاملة وأنا سعيد بهذا الحمل السحري... لم أعرف هل هو ريش أم هواء؟

وهل انقله أم ينقلني؟... حتى أنني فكرت بأن أشتغل بعلوم الطيران وأطير كالسباط.

وأنا في منتصف الطريق راجعا من إحدى سفرياتي، أردت معرفة سر هذا السحر الذي أنقله على ظهري، وأنزلت الأكياس بيد واحدة، فوجدت أنها مختومة بالشمع الأحمر... فزادت حيرتي، وبعد وصولي تظاهرت بالإعياء والنوم، فأغمضت عيني التي من جهة الخدم، وأخرجت لساني وشخرت برفق كابن آوى، مر الخدم فقالوا لبعضهم: مسكين كم هو مرهق دعوة ينام حتى الصباح.

في منتصف الليل وقد نام البشر إلا مولاي وجواريه، قمت على رؤوس أسابيغي أرقب من شق الباب؛ فوجدت نصف الجواري يلاعبن مولاي على السرير وقد انكبن كالدجاجات بمناقيرهن على منتصفه تماما كأنه حب يلتقطنه، ونصفهن الآخر يفضضن الشمع الأحمر ويخرجن قطعاً بيضاء صغير يضعنها بين أفخادهن ويخرجنها مبللة ببقع حمراء، فتحيرت من هذا الأمر صراحة، ومرت علي إحدى الجواري وهي نصف عارية وتضع على رأسها الحجاب، فاستغفرت الله وسألتها عن هذا الذي يضعنه بين أفخادهن، فقالت: يا مغفل هذا قطن طبي للحوائض، وسألتها عن تلك الكتب والمعاجم قرب سرير مولاي، قالت يا حيوان... أية معاجم؟ ألست أنت الذي أحضرتها... هذه مجلات جنسية يتسلى

بكرة أو بعرتان أمام الأشهاد، فأخجل وألتعثم وأواربها تحت خفي حتى لا يُقال وزير ويتبعّر، وأواصل طريقي فأدخل بها على مولاي في دورة المياه، فيتصفح منها ما يتصفح، ويرمي بالباقي على وجوه الناس، فيتلاقفونه كالكلاب ويتقطع بين مخالبهم ورقات مبتورة يقرأونها ثم يضعون فيها لب القرع والبطيخ يبيعونه في الدار الوحيدة للسينما بالبلاد، ويشترون بثمنه خمراً يشربونه وينامون حتى الصباح.

ذات مرة وفي منتصف الطريق أردت أن أتهدج بعض الكتب والمجلات التي أحملها على ظهري لعلني أصبح عالماً مشهوراً فأشتغل بالذرة، فأنزلت الأكياس على الأرض وأردت فتح رباطها فوجدتها معقودة على طريقة عقدة رعاة البقرة، فأسلمت أمري لله، وسرت.

ولقد كان مولاي الملك في تنقلاته وسفرائه. وهذه شهادة لله - لا يجب أن يعتلي ظهراً إلا ظهري، صحيح أنه داخل القصر كان يعتلي ظهور الجواري والغلمان.. هكذا رأيته أكثر من مرة... أما في الأسفار فيعتلي ظهري وأنقله... ثم إذا تباطأت فينخسني بالمهماز، ويستحثني أن أسرع بصوت لا تستطيع أن تكتبه يا عبدالله.

في إحدى سفرائه الحميمة إلى المملكة المجاورة لينكح ملكتها ويرجع في الليلة نفسها، سألتني عن سبب شحوبي وهزالي... قلت لا شيء يا مولاي... فقد علموني من ضمن ما علموني ألا أكرر عليه صفة. ولكنه أبى وألح، فقلت الحقيقة أن أحمالني - سواك يا مولاي - ثقيلة وأتعبتني... ونز العرق مني فمسحته بكم قميصي وشممته من هول اضطرابي... فضحك حتى بانث نواجذه، وربت على

وعصبوا عيني، وأخذوني إلى مكان تحت الأرض يسمونه قصر الدود... تسع سنوات ونصف وعشرة إيام وأنا لا أعرف حتى اسمي، ثم بمناسبة زواج الأميرة البكر لمولاي السلطان صدر عفو عام، فأحضروني إلى هذه الحديقة ليتفرج علي الناس، ويرمون لي بفتات الأكل وقشور الفول السوداني إن أمكن.

بها مولاي السلطان... وقبلتني في شفتي، ودخلت وأقفلت الباب بالمفتاح، ورمت المفتاح في البحر، ووضعت في خرم الباب قطعة قماش صغيرة حتى لا أنظر منه.

أدرت وجهي، ورجعت إلى مكتبي فأغلقتة بالمفتاح، ووضعت في الخرم قطعة قماش صغيرة حتى لا ينظرون منه، وضحكت حتى انشقت شفتي العليا، وكان أول وآخر ضحكة أضحكها بها.

ثم أخرجت أقلاما وأوراقا، وأخذت أكتب ذكرياتي... فبدأتها منذ كنت عاملا في معصرة الزيتون... وكنت عندما أصل إلى اسم مولاي أضع نقاطا بدلا عن اسمه، حتى لا تقع في يد أحد؛ فيفرونني، ويضعون اللحم المفروم في الحساء، يحتسونه ويلقون بالباقي.

أنهيت ذكرياتي على الورق، وغفوت على المكتب وشجرت شجيراً كالشجرة، ونزل لعابي من فمي المفتوح فبلل الورق، ولم أفتح عيني إلا على طرق خفيف كأنه نقر اليمام... تك... تك... قلت من؟ قالوا نحن ففتحت، ودخل خمسة من الرجال حليقي الرؤوس يمسون بأيديهم مسدسات صغيرة أعجبتني، فتقدم كبيرهم الأضلع وأراني بطاقة هويته مقلوبة، ثم فتشوا المكتب قطعة قطعة، ونزعوا بلاط الأرضية ومكيف الهواء، وصورة والدي رحمه الله، واستولوا على علاقة مفاتيحي ذات الكرة الصغيرة الملونة، فشموها، وصدر الأمر من كبيرهم فهرسها الذي يليه في الرتبة بكفه، واستخرجوا منها حبات شعير، وضعوها في كيس وختموه وكتبوا عليه إلى المعمل للتحليل، ثم التقطوا الأوراق بقفازات خاصة، ووضعوها في حقيبة ذات أقفال مرقمة، وعقلوني من الأربع،



الحظ

● عمر أبو القاسم الككلي

■ بسيطة. لحسن الحظ أن العجلة الاحتياطية صالحة للاستعمال.

تناول الشرطي السلسلة ممسكا بها من مقبض المفتاح الذي كان يمسكها منه الرجل، فسقطت منه على بلاط الرصيف، لم يتكلم الرجل، استطاع الشرطي تمييز المفتاح المقصود، فانحنى والتقط السلسلة، اتجه نحو صندوق السيارة. لاحقه صوت الرجل:

■ وإلا كنت تركتك تنفخها بفمك. فتح الشرطي صندوق السيارة. أخرج العجلة الاحتياطية ووضعها محاذرا على الرصيف، ثم أخرج الرافعة ومفتاح العجلات.

أشعل الرجل سيجارة وأخذ يدخن متمشيا جيئة وذهابا على الرصيف.

برك الشرطي كالجمال الذي ضرب على ركبتيه وشرع في القيام بما هو مطلوب منه بيدين موهنتين، يستحثه وقع خطوات الرجل على الرصيف.

■ التعليمات واضحة ومحددة.

أية سيارة تجدونها متوقفة في مكان محظور فيه الوقوف تفرغون هواء إحدى عجلاتها. لا بد من الصرامة في تطبيق ذلك.

كاد أن ينفجر، مقهقها أو باكيا، لهذا العبث، وخيل إليه أن جميع

تمنى الشرطي، عندما أدرك من يكون الرجل، لو أن أمه وأباه لم يخلقا، أو أنهما لم ينجبا.

أما وأنهما قد خلقا وأنجبا، وأن طرق الحياة، وإشاراتهما، وتوجيهاتها الإيجابية قد قادتته إلى الانخراط في سلك شرطة المرور والاشتغال تابعا للمخفر الذي يتبعه الآن، وأن توكل إليه مهمة مراقبة وضبط حركة المرور في هذه الناحية من الشارع، وأن يقع في الورطة التي هو غارق فيها الآن، فقد تمنى لو تفتتح الأرض من تحت قدميه المرتعشتين، كما

ينفتح فم المتصور جوعا للقمعة شهية، وتغيبه في جوفها المتأجج لينصهر في أعماقها ويتوزع صهييره في أبعادها.

أدرك الشرطي من هو الرجل. فقد تصادف وأن رآه مرة عندما كان في زيارة لرئيس المخفر الذي يعمل به، وكان لا بد من أن ترسم صورته في ذهنه.

ظل الرجل واقفا لبرهة يتأمل بهدوء إحدى عجلات سيارته المفرغة من الهواء، ثم نظر إلى الشرطي الواقف متجمدا. أمسك بسلسلة مفاتيح كانت بيده من مقدمة مفتاح معين ومدّها إلى الشرطي:

الحاضرين يمثلون بنفس المشاعر، وأن هناك قهقهة كبيرة قوية أو صرخة احتجاج ضخمة مدوية مكبوتة يمكن أن تنفجر وتهز جدران القاعة. أحد الحاضرين تدخل قائلاً:

■ في هذه الحال ستبقى السيارات في أمكنتها زمناً أطول، خاصة وأن هناك من تنقصهم بعض اللوازم. ثم ماذا ستستفيد الدولة. إن الغرامة النقدية أجدى.

■ لسنا هنا بصدد مناقشة التعليمات، وإنما بصدد تنفيذها. ينبغي على المواطن أن يتعلم أن الدولة لا تتصيد فرصة ارتكابه مخالفة حتى تحصل منه على نقود. المواطن يعتقد بأن الدولة تتغاضى عن النيل من هيبتها مقابل ما تغرمه به. إهانة الدولة لا تمسحها الغرامة. لا بد من أن يفهم المواطن أن الدولة أمكر منه وأنها قادرة على إتعايه بأشكال لا يتوقعها.

عندما بدأ ينفذ التعليمات كان يشعر بأنه يقوم بعمل لا يقوم به سوى الصبية العابثين، ثم صار يجد فيه شيئاً من التسلية، وما لبث أن طاروا يمشون وهو يستمع إلى وشيش الهواء المكبوت ينفلت متحرراً كما لو أنه يزفر هو شخصياً ما يضطرم في أعماقه من برم وضيق، ومع تكرار ممارسة الفعل صار يخامرهم اعتقاد بأنه لا ضير من التنكيل بالمواطن بين الحين والآخر. فليعتبر ذلك نوعاً من المزاح تقوم به الدولة مع المواطن. من حق الدولة أن تمزح مع المواطن بطريقتها، لم لا؟ وبالطبع لا بد أن يكون مزاح الدولة مزاحاً فظاً. في أحيان كثيرة يحس بهذه المشاعر مختلطة أو تتوالى على وجدانه بسرعة

وهو يفرغ هواء عجلة.

انتهى من تركيب العجلة. حمل العجلة الفارغة (المفرغة) ووضعها في مكانها من صندوق السيارة. عاد فحمل الرافعة والمفتاح ووضعهما حيث ينبغي لهما أن يوضعا. أقفل باب الصندوق برفق شديد. توجه إلى الرجل الذي مازال يتمشى، وهو يدخن، على الرصيف، ودون أن يرفع رأسه مدله، بيد خانعة، سلسلة المفاتيح هامسا بصوت مغموص:

■ تفضل، سيدي.

سحب الرجل آخر نفس من سيجارته. ألقى عقبها على الرصيف وداس عليه بقدميه. تناول سلسلة المفاتيح:

■ ينبغي أن تكون لك القدرة على التمييز.

رد الشرطي وهو يؤدي التحية بارتباك:

■ حاضر، سيدي.

ركب الرجل سيارته ومضى. ظل الشرطي محتفظاً بوضع التحية حتى توارت السيارة، مقاوماً، بما أوتي من عناد، أن ينفجر باكياً بعبرة حارقة. وقف مذهولاً لبرهة، ثم أخذ يستعيد شيئاً من توازنه. شعر بارتياح عميق عندما تأكد من أن أعصاب مثانته لم تتراخ تحت ضغط الموقف. قال لنفسه: «لم لا؟ من حق الدولة أن تحفر الحفر بطريقتها». في الأيام التالية صار الشرطي يقف في مكانه من الشارع شبه ثابت، وصارت السيارات تقف بحذاء الرصيف بالقرب منه وبشكل يضايق حركة المرور دون أن يكثر به أحد، كالفزاعة التي ألفتها الطيور.

الشاعر الليبي رجب الماجري:

الشعر أن ييوج المرء بنفسه!

* حاوره: أحمد الفيتوري

الاحتجبة الكسولة والمحجوبة.

الحوار

● متى كانت البداية، كيف كانت. هل يمكن الدخول بتفاصيلها لأنك تعلم أهمية هذه التفاصيل في وطن بدون تاريخ مدون، ذاكرته شفوية والكثير منها ذهبت مع الريح «القبلي»، ومع الكسل والتكاسلين؟

دشقيقي الأكبر هو أول من قادني إلى عالم الشعر، بالرغم من أنه لم يكمل دراسته الابتدائية بسبب الظروف الصعبة وقت الاستعمار الإيطالي، إلا أنه كان شغوفا بالقراءة الأدبية خاصة في مجال الشعر، وقد حفظني قصيدة:

لولاك ما عز الزمان بياني

وما فتنت الناس بالألحان

وقد كان معجبا بهذه القصيدة هو وعدد من أصدقائه وكانوا كثيرا ما يرددون أبياتها بينهم، وقد حفظت هذه القصيدة وأنا لم أتجاوز العاشرة، وكنت قد دخلت للمدرسة في سن متأخرة بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية التي أوقفت شتى مناحي الحياة اليومية. ومنها

من هو رجب الماجري؟ سؤال يتبادر إلى الذهن، هذا الشاعر الرغائبي الذي بدأ الكتابة الشعرية منذ نصف قرن، وكأنه يبدأ الكتابة الآن، ساعة كتابة القصيدة، القصيدة التي عنده حالة شعورية قصوى يجمع ويجمع فيها كل رجب الماجري: الإنسان، المثقف، الفنان، القانوني، السياسي، الأب، الزوج، والابن والأخ والصديق: لكن ذلك ينحصر في الوطن الذي هو المرأة، المرأة كل تناقضاته وكل مشاغله، كل صخبه الداخلي وسكونه الظاهر، كل هذا الحس النزق وهذا الاتزان اتجاه المرأة وكل هذه الطفولة. ما السر في هذا؟ ما العلاقة بين الماجري والمرأة، بين المرأة وشعره؟ من هو رجب الماجري الدرنائي - نسبة إلى مدينته درنة التي تنحصر بين الجبل الأخضر الوعر وبين البحر الأبيض المتوسط السهل - المحامي، الوزير السابق والشاعر الذي لم يهتم لاصدار ديوان والذي يشارف السبعين من عمره ومازال متوجسا، مترددا اتجاه شعره.

في هذا الحوار قد نلم بشيء أو أننا سوف نعرف الوجه الآخر الذي تخفيه المرأة المظلمة للثقافة الليبية

ومصاعبها إلا أن النشاط السياسي والثقافي عرف وقتها في مدينة درنة زخما كبيرا حيث كانت تعقد الندوات والمؤتمرات السياسية لتناول قضايا الوطن والثقافة، وقد حضرت أول ندوة سنة 1945م «بجمعية عمر المختار» بدرنة وقد ألقى فيها الأستاذ «عبدالكريم جبريل» قصيدة للشاعر إبراهيم الأسطى عمر. ومنذ تلك الندوة لم أنقطع عن حضور أي نشاط ثقافي أو سياسي، والتي كانت تقيمها جمعية عمر المختار سواء في مقرها الأول في «شارع البحر» أو بعد انتقالها إلى مكان يسمى «مقهى النخيل» إلى أن انتقلت إلى مبناها الكبير الذي أغلق فيما بعد. ولقد استفدت بحضور المحاضرات والاجتماعات بالجمعية في تثقيف نفسي سياسيا ومن خلال جريدة «الوطن» التي كانت تصدرها جمعية عمر المختار ويديرها المناضل الوطني «الشيخ مصطفى بن عامر» ومجلة «عمر المختار»، وكذا مجلة «الفجر» التي كان يصدرها المرحوم «صالح بويصير»، وفي الثقافة العربية. وعلى الخصوص في الأدب كانت مجلة «الرسالة» التي أصدرها الأستاذ أحمد الزيات، والتي تعرفت عليها حوالي سنة 1947م وحافظت على اقتنائها وقراءتها إلى أن توقفت، وأذكر أنني عندما انتقلت للدراسة بالمدرسة الثانوية ببغازي كنت ألتقى مصروفا شهريا قدره (50) قرشا كنت أصرفها بالكامل على شراء مجلة الرسالة وكتب أدبية أخرى.

● من هو أستاذك في المجال الأدبي، الذي ساهم في التكوين الأول؟

- يعود الفضل للأستاذ المرحوم «عبدالكريم جبريل» في تنمية ذوقي الأدبي والارتقاء به وخاصة في حبي

الدراسة النظامية، وقبل أن أنخرط في الدراسة كنت أتردد على الأستاذ «عبدالكريم جبريل» الذي كان يعطي دروسا في بيته للأطفال في الصباح، وفي المساء كان يدرس للشباب مبادئ اللغة. وقد كان يقوم بهذا العمل الجليل بدون أي مقابل. وحين التحقت بالدراسة النظامية كانت ميولي من البداية لدروس اللغة العربية والرياضيات والاجتماعيات. ومن أطرف المواقف التي أتذكرها الآن أنني في السنة الأولى الابتدائية جاء ترتيب في الفترة الأولى من الدراسة رقم عشرين ولكن في نهاية العام جاء ترتيب الثالث وقد حافظت على هذا الترتيب حتى نهاية الشهادة الابتدائية، حيث كنت الأول فيها على مستوى مدارس «برقة». والحقيقة أنه بالرغم من صعوبات الحياة في ذلك الوقت - أواخر الأربعينات - إلا أن الأساتذة الذين كانوا يدرسون لنا أعطوا كل إمكانياتهم من وقت وعلم وجهد من أجل تعليمنا وتربيتنا بشكل مثالي، ومن الأساتذة الذين كانوا يدرسون لنا أذكر «الأستاذ أحمد فؤاد شنيب» الذي درس لنا بعد عودته من المهجر في بلاد الشام، وقد حفظنا عليه سنة 1943م نشيدا كنا نرده في طابور الصباح، وهذا النشيد أول - كما أعرف - ما أنشد في ليبيا ومطلعه:

نحن الشباب لنا الغد ومجده المخلد

وأذكر كذلك الأستاذ «المبروك الجباني» الذي درس لنا اللغة العربية بعد عودته من الدراسة بالأزهر. هؤلاء بعض الأساتذة الأفاضل الذين درسوا لنا في المرحلة الابتدائية.

● كيف كانت الأجواء العامة في هذه الفترة؟

- بالرغم من أجواء الحرب ومآسيها

وشغفي بالأدب الشعبي، فالأستاذ الراحل كان لديه اهتمام كبير بالأدب الشعبي ويعتبر أحد الرواة المشهورين للأدب الشعبي، وكنت أنا مولعا بالأدب والشعر الفصيح، وقد كان يعرف ذلك ولذلك كثيرا ما كان يناقشني أثناء دروس البلاغة والمحفوظات فيسألني مثلا عن أبلغ وصف للطبيعة في الشعر فأجيبه بما قاله المتنبي:

نحن نبت الربي وانت الغمام..

فيرد قائلا: هناك شاعر شعبي لديه تشبيه أبلغ من ذلك البيت ويقول:

اللهم بهم الصيف ربيع

خشو الجون يا عين باعدو

وبين لنا الفارق بين ما قاله المتنبي وبين ما قاله الشاعر الشعبي الذي ينحاز له في العادة. فيحدث نقاش بيننا يقدم فيه كل طرف ما يحفظه من أشعار غامية وفصيحة، ونقارن ما بينهما، ويبدو لي أن

هذه المناظرات هي التي جذبتني وجعلتني أهتم بالشعر الشعبي، والذي لا أنكر أنه قد أثر في ذوقي الأدبي بشكل كبير. ونتيجة هذا الاهتمام الذي مازال يلازمي للأدب الشعبي فقد كنت من الداعين لجمعه وإصداره آنذاك حينما كنت عضوا في اللجنة العليا لرعاية الآداب والفنون، وبالفعل طلب مني الأستاذ «عبدالمولى دغمان» رئيس الجامعة الليبية آنذاك الاهتمام بجمع التراث الشعري الشعبي الهائل الذي يتداول شفاهها، وقد كان ذلك وما يجب التنويه إليه أن طلاب الجامعة الليبية قد قاموا من سنة 1866م بجهود رائعة في جمع هذا التراث الشفوي، حيث ذهبوا إلى البوادي والمناطق النائية وسجلوا مئات الساعات من أفواه الشعراء والرواة، وتكبدوا في ذلك مشاق في السفر والإقامة وغيرها. وقد كان لنا طموح إقامة

ندوات ودراسات حول الشعر الشعبي وخصائصه وعلاقته بالشعر العربي الفصيح، وبالفعل أجرينا دراسة مبسطة عن عملية الاشتقاق في الأوزان، وقد أظهرت هذه الدراسة أن الموسيقى الموجودة في الشعر الشعبي هي نفسها الموجودة في الشعر الفصيح. وفي مرحلة أخرى من مراحل الدراسة حاولنا أن نوجد تشكيلا صوتيا وليس حركيا بحيث تنطق الكلمة كما هي. إن الشعر الشعبي كنز هائل يفصح عن جوانب كثيرة مجهولة في تاريخ بلادنا الثقافي والأدبي والسياسي، وهو يعطي صورة حقيقية عن وجدان شعبنا وظروفه وثقافته واهتمامه العام. وهناك قصيدة شعبية جميلة تحكي عن رحلة يقوم بها الشاعر الشعبي إلى الجنة والنار.

● هل قمت بالكتابة في الشعر الشعبي.. هل قمت بدراسته؟ هل قمت بجمعه؟

- بالرغم من شغفي وعشقي للشعر الشعبي والذي كما ذكرت أثر في تأثيرا كبيرا وأنا حريص على متابعته وسماعه كما أنني أحفظ جزءا كبيرا منه، إلا أنني لم أكتب شعرا شعبيا، ذلك لأنني بصراحة لا أملك أدوات الفنية بالرغم من أنني أعتقد أن علاقتي بالشعر الشعبي قد أثرت في تجربتي الفصحى. ومع أن محفوظاتي من التراث الشعري الفصيح هي أوسع وأكثر من الشعر الشعبي إلا أنني أنجذب وأهتز مع القصيدة مع القصيدة الشعبية أكثر وأحس أنها تعبر عني بشكل أدق. وفي هذا تنحصر علاقتي بالتراث الشعبي.

● وفي الفصحى من كان صاحب الأثر؟

- في قراءتي الشعرية الأولى للشعر

أكتب قبل دراسة العروض بشكل سلس ولكن بعد الدراسة ظهر عندي ارتباك نظرا إلى أن الدراسة كانت قاعدية صرفة: حركة، سكون وما إلى ذلك.. والعملية بدلا أن تكون موسيقية أصبحت قواعد جافة وأصبحنا ننظر للكلمات كيف تؤدي الموسيقى أو لا تؤدي، بدل أن تنساب الكلمة بسلاسة. وقد قلت هذا للشاعر إبراهيم الأسطى عمر، فقال لي: أنا توقعت أن تقول ذلك وكنت أعطيك دروس العروض للمعلومية وليس لاتخاذها وسيلة لحفظ الأوزان أو كتابة الشعر. وبالفعل بعد أن توقفت عن دراسة العروض انسابت العملية الموسيقية بالنسبة للأذن، ومن خلال محفوظاتي الكثيرة عرفت الوقع الإيقاعي.

● وكيف كانت تجربتك الشعرية الأولى؟

- تجاربي الشعرية الأولى انصبت أغلبها على الجانب الوطني، وهذا راجع في اعتقادي كون الوطن كان محتلا من قبل الإيطاليين ثم الانجليز فلو كان الوطن حرا لربما جاءت التجربة مختلفة. وأول قصيدة نشرتها كانت في مجلة «الفجر» بتاريخ: 7 فبراير 1947م، وكان عمري وقتها حوالي «16» سنة ولقد كان لنشرها في مجلة تكتب فيها أسماء معروفة أثر كبير في نفسي، فلقد حفزتني لمزيد من القراءة والكتابة الشعرية وخاصة أن الشاعر أحمد رفيق المهدي قد علق على قصيدة «ثورة الخاطر» التي نشرت في جريدة «الوطن» وأثنى عليها، وهذا الحافز جعلني بدلا أن أذاكر ساعتين، أذاكر ساعة في الكتب المدرسية والأخرى أنصرف فيها للقراءة الأدبية والشعرية، ونتج عن هذا غزارة في إنتاجي الشعري آنذاك، ولكن هذه الغزارة بغض النظر عن قيمتها

العربي الحديث وجدت نفسي منجذبا للشاعر حافظ إبراهيم أكثر من أحمد شوقي وهذا راجع للجانب الوطني، ذلك أن قصيدة شوقي لم تكن فيها الحرارة الوطنية والموقف العنيف اتجاه الاستعمار الانجليزي بعكس الشاعر حافظ إبراهيم الذي كان ينبض بالوطنية وبال هجوم على المستعمرين، ولازلت أذكر قصائده الوطنية. وعلى هذا الأساس فقد كان رأيي في ذلك الوقت يعتبر أن شوقي لا يساوي شيئا بجانب حافظ إبراهيم، بالرغم من أن شوقي كان يعتبر عند الكثيرين أمير الشعراء وما إلى ذلك من تقييمات لم تؤثر في، وهذا راجع كما ذكرت إلى بروز الجانب الوطني عند حافظ والذي هو أقرب إلى مزاجنا ووضعنا، حيث الاستعمار الإيطالي ومن ثم الإدارة البريطانية. وقد عاصرت تلك المراحل صغيرا حيث كان سني ما بين العاشرة وبين الخامسة عشر. أما بشأن تكويني الشعري بشكل عام فقد قرأت في بدايتي الأولى كل ما يقع ما بين يدي، وإن كان للشعر نصيب أساس من قراءتي، وفي ذلك الوقت قرأت الكثير من الشعر الجاهلي والعباسي، وكنت أكتب ما يجول في خاطري.

● الشاعر إبراهيم الأسطى عمر شاعر الرومنتيكية ورئيس فرع جمعية عمر المختار بدرنة، وصاحب المواقف الوطنية والعائد من المنفى الشامي، ابن مدينتك أين هو من تجربتك؟

- في الصف الخامس الابتدائي، بدأت والأخ «خليفة الغزواني» درس العروض على يد الشاعر المرحوم «إبراهيم الأسطى عمر» الذي كانت علاقتنا به وطيدة جدا. لكن نتيجة هذه الدراسة كانت عكسية بالنسبة لكتابتي الشعرية آنذاك، فقد كنت

الأدبية خَفَّت قليلا عندما انتقلت للدراسة بالقسم الداخلي في مدرسة بنغازي الثانوية، وقبل مجيئي إلى بنغازي أصدرت أنا والصديقان: «عبدالرحيم النعاس» و«خليفة الغزواني» مجلة أسمينها «الرأي»، وكنا نكتبها باليد لأنه لم تكن هناك مطبعة في درنة، وكانت المجلة تحتوي على جانبين سياسي وأدبي، ومن الجوانب الأدبية التي تناولنا كانت المعركة ما بين الشاعر «أحمد رفيق المهدوي» و«محمد عبدالقادر الحصادي» بسبب قصيدة «الموز» التي قالها أحمد رفيق المهدوي يعاتب فيها أهل درنة لأنهم عند مجيئه إليهم لم يأكل عندهم الموز المشهورة به درنة، ولقد تحمسننا طبعاً للحصادي الذي رد على أحمد رفيق المهدوي، وتحمسننا للحصادي ليس من الناحية الشعرية ورجحنا قصيدته على قصيدة رفيق، وذلك لأن جانب النزعة الشخصية كان أكثر بروزاً عند رفيق وليس لأن الحصادي أشعر من رفيق، ونحن الذين عاصرنا المعركة نعرف بعضاً من أبعادها. وقد تابعنا هذه المعركة التي تحولت إلى قضايا عامة وفي الشعر.

● كيف كانت الثانوية، لماذا انتقلت لدراسة هذه المرحلة في بنغازي، ما أثر هذه الثانوية وهذه المدينة بنغازي مدينة شاعر الوطن: أحمد رفيق المهدوي..؟

- انتقلنا للدراسة بالمدرسة الثانوية الداخلية ببنغازي أثر إلغاء المدرسة الثانوية بدرنة بعد مظاهرة صاخبة قمنا بها في يوم 8 مايو 1948م، وعلى أثر هذه المظاهرة الوطنية قامت الإدارة البريطانية بقفل المدرسة الثانوية ووجهت الطلبة للدراسة بمدرسة بنغازي الداخلية، وقد كانت الدراسة بالمدرسة الداخلية صعبة

من حيث قيودها، فقد كنا لا نخرج منها إلا مساء الخميس لمدة ساعتين ويوم الجمعة، وكنت أرتاد مساء الخميس مكتبة الاستعمالات وكانت مكتبة قيمة جداً، وبالرغم من الحصيلة التعليمية الجيدة التي كانت تقدمها هذه المدرسة وحرص الإدارة من ناظر ومدرسين على تقديم أقصى ما يملكونه من إمكانيات تعليمية وتربوية ولكن كان ينقصها الحرية، حرية الخروج فقد كان هناك ضغط في الدراسة كما افتقدنا في هذه المدرسة الندوات التي كانت تعقد في درنة، ولكن كان معهد المعلمين والمدرسة الثانوية يقيمان مهرجانات سنوية أحدهما للمتنبّي والآخر لشوقي، وكنت أشارك في مهرجان المتنبّي أكثر من مهرجان شوقي، لعل ذلك راجع في تلك الفترة لتأثري بالصراع الذي بين شوقي وبين حافظ إبراهيم، وكان يشرف على هذا النشاط الأستاذ محمد الشريف والأستاذ محمد العشموي وبمشاركة الشاعر أحمد رفيق المهدوي التي كانت تلقى أثراً طيباً مع أنه لم يكن يحضر شخصياً، فهو لا يحب أن يلقي شعره ولم تكن لديه رغبة في مواجهة الجمهور، إنه رغم كبر سنه وقيمه كان كثير الحياء والخجل ولا يحب أن يتحدث عنه أحد في حضوره. وأما من ناحية المهرجانات فقد رسخت علاقاتي بعدد من المتقنين منهم: «محمد زغبية» و«محمد حمي».

وفي أثناء هذه المرحلة من الدراسة الثانوية أسهمت في الكتابة في الجانب الاجتماعي، وقد كنا مقسمين إلى مجموعتين مجموعة تضمني والمرحوم «سالم بوقعيقيص» و«مفتاح مبارك الشريف»، وفي الجانب الآخر المرحوم «يوسف الدلنسي» و«طالب الرويعي»،

هنا الحياة كما يهوى محررة
لا قيد إلا الضمير الحي والخلق
لو كان يسلو إلى حين لأسعدني
في عيشة لم يكدر صفوها رنق

وبالتأكيد أن ما وجدناه في مصر قد أثر فينا من الناحية الاجتماعية والسياسية، وقد عاصرنا جزءا من الحياة المصرية مثل الثورة وقضية الصحافة وحريتها والأحزاب الهامة والنقاشات والحوارات الساخنة والنقد الذي كان يدور آنذاك في الجامعة. وفي جانب الاطلاع فلقد تركز على الجانب الأدبي أما الجانب السياسي فقد كنت ألتقاه من الصحف، وكنت أتابع الاتجاهات والتيارات الأدبية والسياسية، خاصة بعد أن قامت الثورة في مصر وبرز مجموعة من الكتاب الشباب مثل: محمود أمين العالم وعبدالرحمن الشرقاوي وعبدالرحمن الخميسي، وفي الحقيقة أنني لم أكن آنذاك أميل إليهم أي لم أقبل أطروحاتهم وأفكارهم، ذلك لأنه كان ثمة نقلة غريبة فيما يطرحون، لأن طرحهم الأدبي في تلك الفترة لم يكن مفهوما بالنسبة لي. فهم في تقديرهم حرّموا رؤيتهم من الجانب الحقيقي للأدب والفن وقد كان هذا بحكم تأثرهم بما كان يطرح من مفاهيم الواقعية الاشتراكية، وهم في ذلك مثل طه حسين الذي لا يعلو عنده أي فكر عن الفكر الفرنسي، والعقاد المتشيع للفكر والأدب الإنجليزي، وهذا ما أحدث الخصومة ما بين هؤلاء الأدباء الشباب وبين الكتاب الكبار من أمثال طه حسين والعقاد، وبالرغم أن الأدباء الشباب ليس لديهم عمق الأدباء الكبار إلا أنهم لديهم تفتح ولما تطوروا وأصبحت حصيلتهم أوسع في المجال الفكري تخلّصوا من

وكان الخلاف في وجهات النظر في القضايا الاجتماعية وليس في الأدب، فقد كنا نحن مثالا ننادي بحرية المرأة في الدراسة والزواج والخروج من البيت وكانوا هم يخالفوننا إلا في هذه المسألة ويعتبروننا متطرفين ونحن بحكم اطلاعاتنا على كتابات قاسم أمين وغيره من الكتاب في مصر الذين كانوا يدعون لحرية المرأة، وكنا نرى دعوتنا عادية بينما هي في الواقع أفكار غير مقبولة في مدينة مثل بنغازي التي كان عدد سكانها في بداية الخمسينات (40 ألف نسمة) وفيها أربعة نساء سافرات فقط.

● كيف كانت تجربتك أثناء الدراسة الجامعية في مصر، خاصة أنها جاءت أثناء وقبيل الثورة المصرية، وفي الفترة التي كان اليسار المصري يطرح أطروحة جديدة في الأدب، والمدرسة العراقية تقوم بالتغيير في العمود الخليلي وما عرف بالتفعيلة؟

- بعد أن أكملت دراستي الثانوية (مرحلة الثقافة - رابعة ثانوي) ببنغازي في سنة 1949م سافرت لمصر لنيل الشهادة الثانوية في سنة 1951م، بقيت للدراسة بها حتى سنة 1956م، وعندما ذهبنا إلى مصر وجدنا الحياة هناك مختلفة تماما عن الحياة التي كنا نعيشها في بنغازي، فقد أتينا من بيئة محافظة وعلى الرغم من طموحاتنا وكتابتنا عن حرية المرأة إلا أننا وجدنا أن هذه الحرية التي ندعو إليها بسيطة إلى جانب ما تعاشه المرأة في مصر والذي كان يمثل بالنسبة لي انحلالا. وهذا ما ألحت إليه في قصيدة بعثت بها إلى الشاعر أحمد رفيق المهدي وقد قلت فيها:

وهناك علامات بارزة في زمانهم ولهذا استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم، بالرغم أن في العراق شعرا رصينا وخطابا شعريا بالمفهوم التقليدي. أما في مصر فلم يستطع شاعر مثل صلاح عبدالصبور أن يظهر، فالشعر الحديث لم يبرز إلا بعد اختفاء الشعراء والكتّاب الكبار.

● يبدو وكأن الشعر - شعرك - هو سيرتك الذاتية؟

- الشعر هو ما كان يشغلني دائما، لأن الشعر بالنسبة لي هو الحب والحب ليس فيه وسط، وأنا لا أتذكر منذ مجيئي لبنغازي أنني عشت بدون حب. الشعر هو المتنفس في هذا الجانب وهذا ما انعكس على الجانب الوطني الذي أخذناه أيام الدراسة و «جمعية عمر المختار» فأصبح جزءا من حياتي اليومية، فالشعر هو الوسيلة لتعبّر عن الشيء المخبوء الذي تستطيع أن تقوله والذي لا تستطيع أن تقوله. إن ديواني الشعري - الذي لم يطبع حتى الآن - في الفترة: 1950 - 1995م أغلب قصائده عاطفية، حين للوطن والمرأة.

● يبدو أن الحب هو السيرة الذاتية لرجب الماجري وللشعر؟

- كان لدي ثلاثة مفاهيم للحب، غير منظورة لي في ذلك الوقت: الهوى وهو ذلك الجانب الذي يربطك بالمرأة نتيجة انجذاب عارض لشكلها أو حديثها، ولكن هذا الهوى لا يصل إلى الحب الذي هو مرحلة ثانية، إن الهوى في أغلبه حسي، أي أن ما يجذبك للمرأة هو جسدها، وإذا تركّز هذا الهوى فإنه يتحول إلى حب وهو الذي يدفع صاحبه للارتباط بالمحبوب ارتباطا ماديا ويبقى الجانب الحسي غير ظاهر رغم وجوده لأن العاطفة هي التي تسمو. وهذا هو الحب الذي عشته في مصر في الفترة 1950 - 1956م، وقصائد

القبالب الضيقة التي كانوا فيها، وأنا حين أقارن ما بين محمود أمين العالم في الماضي وبينه الآن أجد فرقا كبيرا، لم أكن أحب أن أقرأه ولكن بعد مرحلة الستينات أجد لديه تفتحا وتطورا مما جعلني أقرأه باهتمام.

● كيف رأيت الشعر في مصر؟

- بالنسبة للشعر في مصر في ذلك الوقت لم يكن هناك شعر، لأن الشعراء الكبار اختفوا، قد يكون هناك شعراء مغمورون مثل: عبدالحميد الديب وغيره من الشعراء ولكنهم لم يكونوا على سطح الحياة الثقافية بحيث تصل كتاباتهم إلى الصحف والمجلات، ولهذا فأنا اعتبر الفترة التي أعقبت وفاة: شوقي وحافظ إبراهيم وعلي طه وإبراهيم ناجي قد خلت من الشعر، ولم يعد من هم في مستوى هؤلاء الشعراء الكبار إذا استثنينا أحمد رامي ومحمود حسن إسماعيل، وبذلك انتهى الشعر في مصر. ولذلك كنت أرى أن الشعر شامي - في الشام - حتى أيام شوقي وحافظ ففي الشام تجربة شعرية لها مذاق وروح غير التي في مصر.

● والشعر الحديث في مصر؟

- في تلك المرحلة التي عشتها بمصر لم تكن معركة الشعر الحديث أو ما سمي الشعر الحر قد بدأت، ولم يكن أحد يجرؤ على مناصرتها علنا. أحمد عبدالمعطي حجازي - مثلا - حتى سنة 1965م لم يكن يستطيع أن يواجه بشعره في الملتقيات الأدبية أو حتى يدخل في صراع مع الأطراف التي ترفض الشعر الحديث، لأن الكبار في مصر في ذلك الوقت كانوا المسيطرين ولهم وزنهم وأتباعهم، ولهذا لم يستطع الشعراء الجدد أن يعلنوا على أنفسهم بوضوح وقوة، وهذا غير ما حدث في العراق على يد السياب ونازك والبياتي

هذه المرحلة موجودة في الديوان، ولكن هذه العلاقة لم تصل الحالة الثالثة والتي أسميها العشق وهو نوع من التفاني الذي فيه يتضاءل الجانب الحسي إلى أن يكاد يختفي وفي القصائد ملامح لهذه الحالة. إن الحب لا يموت ولا ينتهي ولكن الهوى يموت، والحب يتعذب مرة ومرتين ... بينما العاشق يعيش في المطلق. وأنا أعتقد أن المرأة هي سر الكون، فالمرأة شعريا أروع ما يستدل به على قدرة الخالق. لقد عشت تجارب عاطفية عنيفة في مصر تجدها في شعري مثل قصيدة «لا تخجلي» وهي قصيدة فيها شيء من المكابرة ولكن ليس فيها كره، فالذي يحب لا يكره ولا يتمنى سوءا للمحبوبة، الخلاصة أن الحياة الحب وأن الحب الحياة.

ترجمة الشاعر الليبي رجب الماجري

- رجب مفتاح الماجري.
- ولد بمدينة درنة في 22 نوفمبر 1930م.
- درس الثانوية بمدينة بنغازي بعد أن أغلقت درنة إثر مظاهرة مناهضة للانتداب انجليزي عام 1948م وشارك الشاعر فيها، وتحصل على درجة ليسانس من كلية الحقوق بجامعة عين شمس بالقاهرة عام 1956م.
- عمل بالنيابة وبالمحكمة العليا، ثم وزيرا للعدل عام 1968م، واشتغل بالمحاماة بين عام 1970 - 1980م، ويعمل

الآن بالمشورة القانونية وله مكتب بـ (مبنى الدعوة - بنغازي).

- كان عضوا في اللجنة العليا لرعايا الأدب والفنون، واللجنة العليا للإذاعة، وعضو اللجنة التأسيسية لاتحاد الكتاب الليبيين الذي أعد قانونه الأساسي، وحاليا أمين فرع الاتحاد بمدينة بنغازي.
- خاض العمل السياسي حيث دخل أكثر من حزب ومنظمة قومية في فترة الدراسة، ثم عمل بالدولة فور عودته.
- شارك في العديد من الملتقيات والمؤتمرات السياسية والأدبية ومنها: مؤتمر الكتاب العرب، بغداد 1965م، ومؤتمر الكتاب العرب بالجزائر عام 1975م، وشارك في الإعداد لمؤتمر الكتاب الذي عقد بطرابلس عام 1977م.
- نشر أول قصائده عام 1947م بمجلة «الفرج» لصاحبها ورئيس تحريرها المرحوم (صالح بويصير) الكاتب والصحفي ووزير الخارجية الليبي الذي توفى في الطائرة المدنية الليبية التي أسقطتها إسرائيل في فبراير 1973م.
- كتب القصيدة العمودية غير أنه منذ بداية الخمسينات كتب قصيدة التفعيلة.
- له مخطوط (ديوان رجب الماجري)، ويضم ما كتبه من الشعر خلال نصف قرن.
- نشرت مجلة «الفصول الأربعة» التي تصدرها رابطة الكتاب الليبيين في فترة رئاسة تحرير (يوسف الشريف) ملفا خاصا بعنوان «رجب الماجري قصة قلب»، العدد 75. السنة 1995م.

نحو ممارسة ترجمة تحليلية

الترجمة كقراءة إبداعية

● د. حميد لحداني

كلية الآداب / ظهر المهراز / فاس - المغرب

الكتابة في الترجمة وعن الترجمة تصبح مغامرة حقيقية، خاصة إذا تعلق الأمر بترجمة الإبداع، وتزيد المغامرة تعقيدا إذا ما كان الإبداع المقصود هو الشعر بالتحديد. فبغض النظر عن الإيقاع الذي ينبغي البحث عن بديله في اللغة المترجم إليها، وتعويضه بما يناسب حتى لا تفقد القصيدة إحدى ركائزها الأساسية، هناك مشكلة الصور الشعرية وهناك مشاكل التركيب، ومشاكل اختيار الكلمات المناسبة من بين العدد المحتمل في محور الاستبدال.

ARCHIVE

<http://archivebeta.sakhr.it.com>

وترجمة القصيدة الشعرية هي نمط مهم من أنماط القراءة التي عليها في نفس الآن أن تخلص لعبقرية لغتين فلا تضحي باللغة الأصل، ولا تدخل إلى اللغة المنقول إليها جسما غريبا لا تلبث أن ترفضه مثلما يرفض البدن عضوا مفصولا فيه من غير فصيلته.

مهمة الترجمة الإبداعية في مجال الشعر تفرض أن المترجم ينبغي أن يمتلك حسا شعريا وموسيقيا وتصويريا، لأن قراءته يجب أن تختلف عن قراءات غيره، لكونها لا تكتفي بالتلقي بل تهئ موضوعا لعملية إرسال أخرى في قنوات لغة

الصورة الأخيرة :

Vers ma pâle étoile

فإذا أمكننا أن نعرب الجزء الأول من
البيت على الشكل التالي .
La musique souvent me prend
comme une mère

غالبا تأخذني الموسيقى مثل بحر .
فإننا نواجه ترجمة الجزء الثاني بعدد
من الاحتمالات :

أولها: نحو نجمتي الشاحبة

ويتعارض فيها ضياء النجمة مع صفة
الشحوب، لذا ينبغي تعديلها، وليكن هذا
التعديل رفيفا حتى لا يذهب بصلب المعنى
الأصلي، هكذا يمكن اقتراح القراءة
الترجمة التالية :

نحو نجمتي المجهولة

قد تكون هذه الصيغة مقبولة لأنها
تحتفظ بمعنى الكلمة الأصلية: «فما هو
شاحب قد لا تتبين معالمه الحقيقية»، كما
أن صفة المجهولية لا تتعارض مع ضياء
النجمة، فالنجمة المجهولة هي التي لا
نعرف أسرارها :

ومقبولية هذه الترجمة قد لا تعفيها من
الحرفية، لأنه ما معنى أن البحر يأخذ
الذات نحو نجمتها المجهولة؟ إذن من
افتراض قراءة مترجمة ثالثة ولتكن
كالتالي :

نحو مصيري الباهت

فمن معاني كلمة étoile - مصير،
وهذه الدلالة متصلة بعلم التنجيم تبعا
للاعتقاد بأن مصائر البشر وأسرار
وجودهم مسجلة في النجوم. وهذه
الصيغة لا تبعдна إذن عن صيغة الترجمة
الثانية إلا أنها تبدو أقرب إلى المقبولية
لأنها تتخلص من التنافر الحاصل بين
مهمة البحر في نقل الذات نحو نجمتها

ثانية؛ فهي إذن قراءة تنتظرها في الأفق
قراءات أخرى. والترجمة من هذه الناحية
عملية إبداعية حقيقية لا تسقط منها إلا
الخطاطة الكبرى للمحتوى أما الأداء فهو
من مهمتها الأساسية.

وكل ممارسة لترجمة حرفية في
الإبداع الشعري تكون حكما حقيقيا على
الأصل بالكف عن الوجود والتأثير،
خاصة إذا كان هذا التأثير وهذا الوجود
مدعاة للإساءة إلى الذوق ومضايقة
القارئ.

ولا أحد يستطيع الادعاء بأنه قادر على
بلوغ أقصى النجاح في نقل نص شعري
إلى لغة أخرى إلا إذا لقي هذا النص نفس
الاهتمام والشهرة في بيئة قراء اللغة التي
نقل إليها، وهذا عمل مرهون بالزمن
وبتراكم النصوص المترجمة لدى مبدع
مترجم واحد.

ونعتبر ما نقدمه الآن محاولة فقط
لتجريب قراءة مُترجمة لقصيدة شعرية
للشاعر الفرنسي شارل بودلير بعنوان
«الموسيقى»، نَتَّبِع في هذه القراءة
التحليلية المترجمة طريقة تجريبية نتلمس
فيها السبيل الأقرب إلى المقبولية
والاحتفاظ بالأبعاد الدلالية والجمالية
للنص الأصلي قدر الإمكان، دون
التضحية بما يفترض أننا أدركناه من قيم
نصية أو تصورنا أننا أدركناه، ودون
إقحام العناصر الغربية على اللغة العربية
لأن من شأن ذلك أن يُنْظَر القارئ، لأنه
سيدفع به إلى مقاومة أشد لحضور
رصيده الفني الخاص أو إلى تغيير أفق
انتظاره إلى حد يجاوز ما هو ممكن في
هذا المجال :

تواجهنا في البيت الأول مشكلة تعريب

جوانب المعاناة والإحساس باليأس:

Je sens vibrer en moi toutes les
passions
D'un vaisseau qui souffre
..... D'autre fois, calme plat,
grand miroir,
De mon désespoir!

وهذا يفسر طبيعة المصير الباهت الذي
لا تستطيع الذات أن تلمس فيه الفروق بين
لحظة المتعة والسلطة، ولحظة اليأس.
وتنتهي القصيدة دون أن يتحدد بدقة هذا
المصير الباهت الذي تبتدئ به.

الملاحظة الجوهرية التي نستخلصها
من هذه القراءة المترجمة للبيت الأول هي
أنه إذا تم إغفال البنية العامة للقصيدة عند
تعريف بيت أو صورة أو كلمة فيها، قد
يترتب عن ذلك تقويض الأساس الجمالي
والدلالي الذي يمكن أن يقوم عليه النص.
والترجمة المسؤولة، لا تنتقل عبر النص
بصورة خطية من البداية إلى النهاية، بل
هي تلك التي تعمل على التنقل المتعاكس
حيثما ذهبا، في النص لتأمين سلامة
التقدم إلى الأمام في إنجاز العمل.

بالنسبة للبيت الثاني يمكن أن نقترح
الصيغة التالية:

تحت سقف من ضباب أو فسيح الأثير
أبدأ في الإبحار

ولاشك أنه كانت لدينا اختيارات أخرى
بالنسبة لبعض الكلمات فبدل: ضباب
يمكن وضع غمام وبدل فسيح يمكن
وضع واسع. غير أن كلمة ضباب تلتقي
مع كلمة باهت (Pale) السابقة في البيت
الأول وتناسبها.

وكلمة واسع مستهلكة في اللغة
العربية كما أنها لا تعطي أي ملمح شعري
إذا قلنا الأثير الواسع، بينما رأينا أن هذا

فالأولى أن البحر ينقل الذات نحو
مصيرها الباهت. ولماذا الاستغناء عن
صفة المجهولية مع أنها تتلاءم مع المصير.
«نحو مصيري المجهول»؟ ذلك أننا كنا قد
اقترحنا عبارة مجهولة لأن كلمة شاحبة لا
تتلاءم مع «النجمة» وحيث أبدلنا النجمة
بالمصير فلم تعد هناك حاجة إلى الابتعاد
كثيرا عن الأصل وهو «الشحوب» (pâle).
ومع ذلك فإننا يمكن أن نلاحظ أن هذه
الصفة لائقة لتحديد معالم الوجه، فنقول
وجه شاحب، ونقول ثوب باهت، ولا
نقول فكرة شاحبة ولذلك يميل بنا
الاعتقاد أن المعنويات تقبل صفات الأشياء
لذا فضلنا أن نقول:

«نحو مصيري الباهت»
(وليس الشاحب)

نتصور أن الشاعر إذن بفضل
الموسيقى يرتاد المجهول ويرحل نحو
مصيره الباهت. فهل تقبل ببقية أبيات
القصيدة هذه الدلالة المتكررة في باقي
أبيات القصيدة دلالتان إحداهما تميل إلى
التعبير عن الإحساس بالمتعة والسلطة،
وتعبر عنها الأبيات التالية:

sous un plafond de brume ou
dans un vaste éther
Je mets à la voile
La poitrine en avant et les pou-
mons gonflés
Comme de la toile
J'escalade le dos des flots amon-
celés
Que la nuit me voile

Le bon vent, la tempête et ses
convulsions
Sur l'immense gouffre.
Me bercent

بينما تظهر في أسطر شعرية قليلة

العربية، بلفظة تقوي هذا الجانب: «تاركا»
وتعمق فعل الانطلاق الذي تحدثه
الموسيقى في نفسية الشاعر.
كما يحتاج البيت الرابع إلى مرونة
كبيرة لتجنب ترجمة حرفية مثل هذه:

أُتسَلَقَ ظهر الأمواج المقدسة

التي يحجبها الليل عني

- هناك الفعل «أُتسَلَقَ» الذي يمكن
تغييره بفعل «أُرتقي» لأنه يوفر التلقائية
وينفي الجهد المترتب عن عملية التسلق
الذي لا يتلاءم مع معنى البيت.
- وهناك كلمة، ظهر، التي يمكن إبدالها
بكلمة سهوة لما لها من رصيد غنائي في
التاريخ الطويل للشعر العربي.
- كما يحسن تجنب عبارة مكدسة لأنها
تجمد المشهد في الوقت الذي نراه يتميز
بالحركية، ولذلك يمكن تعويضها بكلمة
متراكبة.

- على أن الاحتفاظ بجمع موجة يقلل
من حظوظ توفر الجانب الموسيقي في
العبارة العربية لذا أقترح تعويضها بكلمة
لا تلغي الجمع بشكل نهائي وهي كلمة
«موج» وهذا يستدعي أيضا إتباع الصفة
بالموصوف. فنقول: «الموج المتراكب» بدل
«الأمواج المتراكبة».

ولمزيد من تحقيق التماسك في البيت
الشعري يمكن إدراج الجملة الأخيرة في
سياق الجملة الأولى مع إدخال تغيير
طفيف عليها لتتناسب مع موقعها الجديد،
هكذا نحصل في النهاية على البيت في حلة
مقبولة موسيقيا، وداليا دون التضحية
بما نظن أنه المعنى الأصلي.

«أُرتقي، والليل يسترها، سهوة
الموج المتراكب»
وفيه، من حيث الوزن، استفادة كبيرة

مقبول في النص الفرنسي، على أنه لا
ينبغي الإغفال عن ملاحظة أننا تعمدنا
وضع الصفة قبل الموصوف «فسيح
الأثير» ولم نقل «الأثير الفسيح» لأن
العبارة الأولى أكثر شعرية في هذا السياق
فيما نعتقد.

أما بالنسبة لعبارة (Je mets a la voile)،
فدلاليتها معروفة في اللغة
الفرنسية (mettre a la voile)، وتعني
الإقلاع والانطلاق ويلاحظ أننا لم
نستخدم هذه الصيغة لأنها لا تتجاوب
كثيرا مع عبارات وكلمات أخرى يأتي
نذكرها في النص، بينما تحقق عبارة «أبدأ
في الإبحار» التي فضلنا استخدامها، هذا
التجاوب. ويمكن تأكيد ذلك بمقارنتها مع
ما يأتي:

J'escalade le dos des flots

Le bon vent la tempete

Sur l'immense gouffre me ber-
cent.

وتواجهنا في البيت الثالث مشكلة
كبيرة بخصوص ورود عبارة «الرئتين
المنفوختين» Les Poumons gonfles.

إذ يصعب تطويعها، حتى ولو تهيا لها
السياق المناسب، لتصبح عبارة شعرية.
لذلك لا بد من التحايل لأجل التخلص من
أثرها السيء على العبارة العربية. وينبغي
في رأيي التخلص نهائيا من كلمة رئتين
والاكتفاء بالصدر، فنقول في تعريب
البيت:

تاركا صدري المفعم بالهواء يمضي
إلى الأمام كأنه الشراع

وقد عوضنا كلمة gonfles بكلمتي،
مفعم بالهواء كما عززنا الجملة التي تفيد
«الحال» في النص الفرنسي، عند نقلها إلى

- والصعوبة التي تواجهنا في الترجمة هي هل يصح أن ننسب للسفين مشاعر وانفعالات مثلما نفعل بالنسبة للإنسان؟ فنقول:

أحسها في ذاتي تجيش زحمة مشاعر
سفين يتعذب.

ألا نشعر ببعض التكلف في هذه العبارة؟ لذلك لابد من تخفيفها بإحداث تغيير يلفها ويجعلها أكثر مقبولة:

وأحسها زحمة المشاعر في ذاتي
تجيش

جيشان سفن يتأوه.

وقد نال النص الأصلي تغييراً متعدد:

إبدال كلمة كل ب. زحمة

إبدال كلمة انفعالات ب مشاعر.

إبدال كلمة ترتج ب تجيش.

إبدال كلمة يتألم ب يتأوه.

هذا فضلاً عن الاكتفاء بالنسبة للسفين بالجيشان وليس الانفعال، وهو ما يتلاءم مع جيشان السفين البخاري، في أحسن الأحوال.

أما البيتان الأخيران في القصيدة، فهما متلاحمان من حيث المعنى، حيث لا يتم معنى البيت الأول إلا مع بداية البيت الأخير، كما أنهما لا يطرحان إشكالا كبيرا في التعريب مثلما حصل بالنسبة لجميع الأبيات السابقة.

Le bon vent, la tempete et ses
convulsions
sur l'immense gouffre
Me bercent - D'autres fois, calme
plat, grand miroir.
De mon desespoir!

وعلى متن اللجة الهائلة يهددني
الريح المواتي
واختلاجات العاصفة

من بحر المديد «فاعلاتن، فاعلن + فعلن».
بالنسبة للبيت الخامس تواجهنا صورة غير مألوفة كثيراً في الشعر العربي بين حالة داخلية يعيها الشاعر وتتردد فيها الانفعالات والمشاعر في ذاته وحالة خارجية مشابهة يراد من خلالها إظهار حدة المعاناة الذاتية:

Je sens vibrer en moi toutes les
passions

D'un vaisseau qui souffre.

ما هو غريب في هذه الصورة، هو عدم وضع فاصل بين انفعالات ومشاعر الذات وانفعالات مفترضة لسفين يتعذب. وقد ورد في تعليق على كلمة vaisseau بأنها تشير: «إلى» سفين، والفكرة الشعرية التي يراد استخلاصها من هذه الكلمة متصلة بفرضية موجود معقد التركيب، هائل وممتد، لكنه متناغم، أو مخلوق عبقرى معذب يتنهد بكل الحسرات والطموحات الإنسانية» (1).
في قصيدة للشاعر عبد الوهاب البستاني نجد تقريبا بين الذات والزورق لكنه لا يبلغ مثلما بلغه الشاعر بودلير في بيته السابق. يقول الشاعر العربي: (2).

أيها الزورق؟ يا توأم نفسي

طال مسراك وراء الظلمات

فمتى يوما على الشاطئ ترسي

وتغني للمروج الضاحكات

هناك بعض الحدود تبقى رغم كل هذا التماهي بين الذات والزورق، أما في قصيدة بودلير فيريد الشاعر أن يصبح هو والسفين شيئاً واحداً فيما بدا لنا من خلال قراءتنا التفاعلية.

Je sens vibrer en moi toutes les
passions

D'un vaisseau qui souffre.

وأحياناً أخرى تنزلُ السكينة مرآةً فسيحةً لتعكسَ بأسى.

وليس هناك سوى تغيير عبارة الصمت
التام *calme plat* بعبارة «نزل السكينة»
ونجد أن لنا الاختيار في هذه الحالة بين
عبارتين كلاهما تتوفران على طاقة
شعرية لاثقة في اعتقادنا:

وأحياناً أخرى يزول الصمت العميق
مرآةً فسيحةً، تعكسَ بأسى.

ونكون قد توصلنا إلى ترجمة تحليلية
نعتبرها شكلاً من أشكال التلقي، كما
نعتبرها أيضاً محاولة لخلق إبداعية
القصيدة الأصل في لغة أخرى، فهل يلقي
هذا العمل مقبوليته؟ هذا ما يمكن أن
يحصل بالنسبة للبعض وقد لا يحصل
عند البعض الآخر بالشكل المأمول.
وسيبقى النص الأصلي دائماً مرجعاً
لمراقبة نوعية التفاعل معه سواء في خلق
امتداد له أم في خيانتته بقوليد نص تام
المغايرة.

وأخيراً نقول إن الترجمة لا ينبغي أن
أن تكون إبداعاً فوق إبداع إذا كان الأمر
يتعلق بترجمة اللغة الشعرية أو بالصياغة
الأدبية بشكل عام. وهي لن تبلغ هذا
الهدف إلا إذا توفقت في أن تحافظ على
التوازن والتفاعل مع النص المترجم،
بحيث لا تسقط في الحرفية ولا تبتعد عن
النص كامل الابتعاد وقد حضرني لشرح
هذا التفاعل بين الترجمة والنص المترجم
المثال التالي:

الترجمة الأدبية كالفراشة التي تحوم
حول مصباح مضىء. المصباح هو النص
المترجم (= النص المنطوق)، والفراشة هي
النص الهدف، فإذا حاولت فراشة الترجمة
أن تقترب من المصباح لتلتحم به احترقت.

لأنه ما معنى أن نتطابق مع النص في
الترجمة؟ معناه أننا نريد أن نكون ذلك
النص الأصلي نفسه، وهذا احتراق
حقيقي لأننا سنعيد النص بلغته وطريقته
تقديمه ونظامه الأصلي. يمكن للفراشة أن
لا تتطابق مع المصباح ولكن أن تلامسه
ببعض أطرافها فتصاب بأعطاب في
جناحيها وأرجلها وأجهزة رصدها، وهذه
هي الترجمة الحرفية.

الترجمة الحرفية هي جهد حواسه
بسبب الاقتراب الشديد من المصباح. متى
تكون الترجمة قادرة على خلق امتداد
طبيعي للنص الأول في لغة ثانية؟ عندما
تستطيع الفراشة أن تحوم حول المصباح
دون أن تحترق فيه ودون أن تلامسه
فتفقد حواسها، أي عندما تحوم حوله في
حرية مستضيئة بنوره طليقة في فضاءه
القريب. لكن عندما تبتعد فراشة الترجمة
عن مجال ضوء المصباح، فمعنى ذلك أنها
خرجت إلى سديمها الخاص، ولم تعد لها
أية علاقة مع النص، هنا نكون أمام نص
آخر ليس من الضروري إدراجه في مجال
الترجمة.

ونقدم بعد هذا النص الكامل لترجمتنا
المقترحة سابقاً لقصيدة بودلير:

الموسيقى

تأخذني الموسيقى غالباً، مثل بحر
نحو مصيري الباهت
تحت سقوف من ضباب أو فسيح
الأثير

أبدأ في الإبحار
تاركا صدري المفعم بالهواء يمضي
إلى الأمام
كأنه الشراع.
أرتقي والليل يسترّها،

من تداعيات الحداثة الروائية العربية:

وليمة لأعشاب البحر وتصور الواقع



• ابراهيم القهويجي
المغرب
من اللازم التفريق بين الواقع المادي
بما يتمين به من «موضوعية هذه الأرض،
أي واقع الموجودات الطبيعية
والاجتماعية»، وبين الواقع الروائي، بما
يعنيه ذلك العالم الذي يعمل الروائي على
بنائه في نصه الروائي. «انه ذلك المتخيل
بفضائه وبشره وعلاقاته».

وموضوع تصور الواقع في رواية
«وليمة لأعشاب البحر» يبدو متمنعا على
التحديد والتسييج لانفتاحه، واعتماده
على التداخل الخطابى، وارتكازه على
التعدد في التقنيات السردية والكثافة
الدالية في جميع مستوياته بما هي تعدد
رؤيوي. غير أن الخطاب الروائي في هذه
الرواية يمكن تأطيره في ثلاثة مستويات
متداخلة؛ هي:

مستوى الواقع المعيش، وفي هذا
المستوى تستعرض الرواية بشكل جدي

الاخضر» بنت الشهيد الجزائري «سي العربي»، التي تجذبه ويلتقيان في شكل درس خصوصي قصد تعليم «آسيا اللغة العربية في بيت تعيش فيه أسرتها المكونة من أمها «للافضلية» وأختها «منار» وزوج أمها «يزيد ولد الحاج». ويعيش «مهدي جواد» مع هذه الأسرة جميع أوضاعها وتمزقاتها المتمثلة في اغتيال الشهيد «سي العربي»، ماضيا وحاضرا؛ فقد كان اغتياله على يد المستعمرين والخونة من الجزائريين في ظروف غامضة في الماضي، وهو الآن يغتال عبر ممارسات زوج «للافضلية» الذي هو «يزيد ولد الحاج» الغليظ الطبع، المسيطر على الأسرة وليس فقط على الأم. إن «متاعبه التجارية كثيرة ومشاكله في بيته ومع زوجته الأخرى «تجعله» يخلق معارك وشجارات لا تنتهي» (7)، وهو يلعن باستمرار اشتراكية بوخروبة «الداعية إلى تأميم الممتلكات ورؤوس الأموال لأنه يرى في هذه الحركة تهديدا لمركزه ومصالحه الاقتصادية التي جمعها من السوق السوداء إبان الحرب.

أما «الباهلي» فيعمل مدرسا للايديولوجيا والفلسفة، ويقيم في نفس المدينة بشقة «فلة بو عناب» التي «عاشت حياة مثيرة وغنية خلال الحرب (8)، وهي تمثل نموذج المرأة العربية المناضلة، والثائرة على مختلف الأعراف والمواضعات الاجتماعية، وفي مدينة «بونة» يلتقي «مهيار الباهلي» بصديقة القديم «مهدي جواد»..

مستوى المتذكر، وفيه تسترجع شخصيات الرواية أحداثا ووقائع ماضية في الجزائر من خلال تذكّر حياة الشهيد أن «آسيا» ورفاقه، ظروف وحيثيات الكفاح ضد المستعمر الفرنسي، الصراع

وعميق حاضر الجزائر في العقدين السالفين، بحكم أن كتابة الرواية تمت بين عامي 1974 و 1983 (1)، أي أن الرواية ترصد واقع الجزائر «زمن الاستقلال» الذي يستدعي بالضرورة «زمن الاستعمار» ويسائله. ويبدو أن الدلالة في كشف الواقع المعيش في الجزائر، راهنا، لا تتأتى إلا من خلال التركيز على شخصيات مثل: «مهدي جواد» «مهيار الباهلي» المدرسان العراقيان العاملان في مدينة «بونة» الجزائرية، وهما «الناجيان الهاربان على ما تقول اللوائح الشخصية والمسافة الناتية عن البلد الذي وقع تحت وطأة الزمن العسكري (2) وتشكل «بونة» فضاء الواقع المعيش، وهي «مدينة جميلة» مطوقة بالبحر والغابات. لكنها كأي مدينة عربية كانت متوحشة، محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحقد والجهل والقسوة والقتل» (3). وهي المدينة التي شاركت في مرحلة النضال الوطني ضد المستعمر الفرنسي، لكنها الآن تعيش عهد ما بعد الاستقلال أو عهد «الثورة الاشتراكية» في ظل حكم «بو خروبة» / «بومدين». في هذه المدينة يقيم «مهدي جواد» «الهارب «من أرض الجحيم» في غرفة وسط المدينة، كانت شبه عارية. احتوت سريرا قديما وخزانة حائط وكرسیين من خشب وطاولة (4)، بعد أن «أمضى أكثر من شهرين في فنادق الدرجة الرابعة» (5) التي غادرها لكون «إدارة الفندق لم تكن تسمح بالتأخر ليلا» (6)، وتوقا إلى الحرية «سينتقل» إلى غرفته الجديدة التي اكتراها من رجل الدين «الحاج محمد».

وأمام ثانوية «القديس أو غسطين «يتعرف» «مهدي جواد» مدرس اللغة العربية على إحدى التلميذات هي «آسيا

ليعيش معها «مهدي جواد» كافة منعرجاتها وتمزقاتها. وإذا كان الواقع أغنى من الخيال. حسب القولة الشائعة، فإن «الوليمة» تعكس هذه المعادلة، لأن تداخل المستويات المتعددة فيها هو الأقدر على منح ذلك الإدراك الشامل للواقع بهدف التعبير عن المواقف الجديدة والوضعيات المستجدة في حياة الشخص، وهي أيضا (أي المستويات) تشكل أطرا وأبنية تعبيرية أكثر شفافية وصدقا من الواقع المزيف.

ولكي تكون نظرتنا ذات جدوى في ما يتعلق بتصور الواقع في هذه الرواية، سنعمل على ربطه ببعض مكونات الخطاب السردي في «الوليمة»، حتى تتضح بجلاء ملامحه الحداثيّة.

١. البنية الشخوصية في «وليمة لأعشاب البحر»:

إن الوليمة «عرضت بنية شخوصية متمركزة حول «مهدي جواد»، «مهيّار الباهلي»، «فلة بو عنب» وآسيا الأخضر»، وهؤلاء الشخوص شغلوا مساحة الرواية الأساسية ومسرح أحداثها، غير أن الطابع الحداثي في «الوليمة» تجاوز مفهوم الشخصية النمطية والمحددة، ليقدم شخوصا ذوي طبيعة زئبقية لا نستطيع معها تحديد طبائعها المسيجة لأفعالها وتفاعلاتها مع الأحداث، فلننظر - مثلا - إلى شخصية «فلة بو عنب» الموسومة بالتعدد إلى درجة تصل حد الالتباس الذي ينفي عنها أن تكون امرأة عادية، فهي مزيج مستهترّة مع مناضلة خائبة. امرأة حرة» (12). لقد عاشت حياة مثيرة؛ كانت متزوجة من «فاسق يهوى المومسات»، بعد طلاقها سترحل إلى

على السلطة بعد الاستقلال، والإلام ببنية التحولات العميقة التي أعقبت عهد الاستقلال. وتسترجع الرواية فترة المخاض السياسي والاجتماعي في العراق عبر تذكر أزمة الحزب الشيوعي العراقي، والمعارضة الشديدة للنظام العراقي الجائر، والتصدعات والانشطارات الحزبية والسياسية، وحرب العصابات في منطقة الأهوار، والتحولات الجوهرية في البنية الاجتماعية العراقية غداة تشكل البنية السياسية، الجديدة في العراق. ومن هنا يبدو الحكّي في هذه الرواية «... سرد للذكرى بعد طول ابتعاد (... ذكرى) سريان الماضي عبر الحاضر المحيث» (9) وعلى هذا الأساس نلاحظ أن الواقع الموضوعي الذي ينطلق منه الواقع الروائي «ليعود فيخاطبه»، هو «هنا، جزائر ما بعد الاستقلال وعراق الفترة الموازية» (10)، ومن هذه الزاوية يظهر اتساع الفضاء الروائي في هذه الرواية الممتد «... من أقصى الوطن العربي إلى أقصاه (من المحيط إلى الخليج)» (11). مستوى التخيل، ويرتبط بالواقع الروائي الذي يعمل الروائي على بنائه من خلال سرده للحياة العادية في مدينة «بونة»، حيث يلتقي كل من «مهدي جواد» و«مهيّار الباهلي». الأول بتلميذته / «آسيا الأخضر» (والثاني) بامرأته / «فلة بو عنب»، إضافة إلى علاقاتهما بالشارع والناس الذين يُظهرون عداوة بادية لهذين المشرقيين، اللذين يصحبان معهما بنات الجزائرّيين جهارا نهارا ضاربين عرض الحائط كل المحرمات السياسية والدينية والجنسية. وتمضي الرواية راصدة علاقة «مهدي جواد» «بآسيا الأخضر» في بدايتها وتطورها وانكساراتها للحد الذي سوف تمتد معه هذه العلاقة إلى أسرتها

العاصمة (الجزائر) لتعيش «حياة غير سوية؛ عملت ساقية في بار يرتاده الضباط الفرنسيون» (13)، وبعد اندلاع الثورة الجزائرية تنخرط في خلية سرية من خلايا جيش التحرير» (14)، مما أكسبها تاريخاً نضالياً عرفت خلاله عدداً من القادة الثوريين، و«من وزراء الدولة، وتعرف أسراراً كثيرة، واختارت أن تدفن خيبتها في الكأس والجنس» (15). وهي فوق كل ذلك امرأة جريئة ومتحررة وصريحة، تقول على لسانها: «أنا لست عاهرة. أنا امرأة حرة» (16)، ستفقد الشهية والحماس للثورة لتقبل على هتك المقدسات الزائفة والتحرر من أعشاش الرقابة» (17)، هاتكة بذلك حجاب الجنس والدين والسياسة، وملوحة بكل القيم العربية الموروثة. ولعل هذا التحول المستمر في شخصيتها آت من كونها «لا تستطيع أن توقف الدمار والخراب لأنه أقوى منها، لذلك أنتهي دورها الاستثنائي» (18) واستدارت إلى وظيفتها الأساسية التي لم تنتج مع الثورة إلا (نفوساً) مسعورة بشهوة السلطة» (19).

فهذه الشخصية كمثيالاتها في «الوليمة» لا تقدم ليتماهي معها القارئ، وإنما لتثير فيه أسئلة مقلقة، وتوقع به في نهاية المطاف في موقف الشك والحيرة، وغداً ذلك تحولاً حداثياً سنته شخوص الرواية الحديثة في فعل القراءة.

جاء التعبير عن هذه الشخصية «أي فلة بوغباب» في الواقع تعبيراً عما هو هامشي وخفي، ومن ثم ستساهم البنية الشخوصية في «الوليمة» في تعرية الواقع الذي تكثر فيه الأقنعة التي تجعل من الشخصية عالماً غامضاً يتأبى عن التحديد؛ ففلة بوغباب.... «عندما يحلو

لها، وهو يحلو لها دائماً، أن تتكلم عن الرجال والنساء يرسم من أجلها للمرأة الجزائرية وجوهاً ثلاثة: الوجه الأول وجه المناضلة والثاني وجه العاهرة والثالث وجه الام». (20)، ولعبة الوجه والقناع هذه تبدو أيضاً من خلال حوار «فلة» مع «مهدي» لما سألها عن «مهيار»، فردت: «هذا المهيار غريب يختلف عن المشاركة. قل لي هل هو مجنون؟ يا خويا هو إما مجنون أو عبقري» (21)، وهذه الأقنعة التي يرتديها الشخوص تعطي كثافة للواقع. ومن تجليات الحداثة في التفاعل مع الواقع أن «الوليمة» أكسبت شخوصها كثافة داخلية، سواء كان الأمر يتعلق بالشخصيات الفاعلة في البنية الحديثة أو تلك المستحضرة عبر الاستشهادات والأخبار والشهادات «كبشير الحاج علي»، والأمر الذي جعل كثافة الشخوص الداخلية بادية على مساحة «الوليمة» هو أن هذه الشخوص المتعددة كان لكل واحد منها... جذور وامتدادات ورواسب تمتد في التاريخ البعيد والقريب، وفي صلب المجتمع» (22)، وهنا يمكن الحديث عما تحاول الرواية رسمه على المستوى الأفقي حين تسترجع مراحل من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي، وفترات من تاريخ الثورة الجزائرية من خلال أحد مناضليها الذي هو «بشير الحاج علي». هذا إضافة إلى ابتداء تقنية اليوميات بالنسبة «لمهدي جواد» الذي هيمن على الأصوات الأخرى عبر اليوميات التي تخصص لها الرواية فقرات مقتطفة منها، وهذا راجع إلى كونه (أي مهدي) مثقفاً مناضلاً، يمتلئ حتى الأذنين بالإحباط والقرف والمرارة بعد أن فشلت أحلامه الثورية التي عاشها من خلال تجربة الحزب الشيوعي العراقي،

خواء العالم ويثير أسئلة يسعى رماذ الأفق الاستهلاكي إلى أن يغطيها أو يبقيا مدثرة بأغشية المحافظة والاعتياذ» (27). وعن الكثافة الداخلية للشخصية في «الوليمة» يمكن أن نقرأ المقطع التالي مما خطه «مهدي جواذ» في إحدى يومياته قائلاً: «في المنفى المرأة وحدها العزاء، مخدر ناعم يشف كالطيف في أمسيات الحزن وافتقاد البيت (...) لماذا تعيش مثلهم في الماضي، وتتوهمك الأب وأنت ضيعة أباءك وهي تلوذ بك وأنت الباحث عن ظل يريك الهجير. هي التي تتوهم أنك تعرف الطريق إلى البيت وأنت حي وأنت تعرف من خلال النبض الداخلي أنك لست بالحي ولا تستطيع أن تصل...» (28). فالتركيز على الكثافة الداخلية للشخص يمكن فهمه - كتجل حدثي - يهدف إلى ضرب ذلك الحصر للشخصية في جانب من جوانبها الذي يبدو في الخطاب الروائي العربي الكلاسيك، «فالوليمة» إذن تتعد فيها جوانب الشخص وتتناسل، لذلك تظهر هذه الأخيرة بوجه مختلفة، مستجيبة لمفهوم الانسان المعقد المشارب والنوازع التي لم يستطع علم النفس ضبطها في بعض الحالات، ومن ثم «فالو ليمة» تزخر بتعددية في شخصياتها الروائية تمكنها من التعبير عن ذواتها بأكبر عدد من الامكانات المتاحة، وحتى تنتج رؤيتها عن العالم عبر جوانبها الجوانية فإنها تلجأ إلى تقنيات سردية مثل الحلم الذي يتيح للشخصية الروائية، أن تنزاح عن واقعها، إنها في أحيان كثيرة تبدأ بالحلم ثم تنزل إلى الواقع. «وممارسة الحلم في الواقع تدمر (هذا) الواقع»، وتكشف شدة تعقيده، هذا علاوة على تقنيات المونولوج الداخلي والهيذان والطيف والذاكرة المبثوثة على طول

وما هجرته إلى الجزائر الالينسي تجاربه الفاشلة في العراق، لكن أرض الجزائر، «الأرض المقدسة، (...) الأرض الذي فاجأ العرب أنفسهم فيها بالثورة (23) ستدفعه إلى أن يكتشف بأن «انتقال الثورة إلى الحكم يعرضها للتآكل والترهل وجفاف الأنساغ» (24). لذا سيحاول فهم كل ما حدث «وما الذي جعل الثورة تدخل عصر الحيض» (25).

وهذه الكثافة الداخلية للشخصية في «الوليمة» سوف تزداد بفعل تلك «اليوميات» التي كان يدونها «مهدي جواذ»، اضافة إلى تضافر مستويات مثل المونولوج، الحلم، الأطياف والهيذان في الخطاب، الأمر الذي يحاول معه الشخص أن تظهر صراعاتها الداخلية وليس فقط صراعاتها الخارجية، وهذه الصراعات الداخلية تكون من جهة بين ذاتيها وجوانبها الموغلة في الرواسب العميقة، ومن جهة أخرى بين ذاتيها وبين الواقع الخارجي كفضاء للمظاهر الخادعة. ولعل هذا يوضح الشخص والخصوصية والتباسها وغموضها بهدف تدمير ايكولوجية الواقع الخارجي واعطاء الفردية الانسانية قيمتها الايجابية بفصح أقنعتها المزيفة التي تخفي جوهرها العميق: «زمن الاستبداد والجوع والابادة الجماعية لشعوب قهرت واستذلت ثم ما لبثت أن دفنت تحت السطوة الوحشية للخلفاء والأمراء الخلفاء، والجنرالات الدمى والاحزاب المستذلة الراكعة» (26).

وإن اتجاه «الوليمة» للتعبير عن كثافة الشخص الداخلية في عمقه رفض لعالم مرسوم بالتشيؤ في كل قيمة، ومستلب في مظاهر حياته التي تكون مدعاة لقبول كل ما هو ظرفي وتبسيطي عوض ارتكازه على قيم... جديدة يقاوم بها

مقاطع «الوليمة» والمشتغلة لتعويض ذلك التواصل المقطوع بين الفرد / الانسان والواقع / المجتمع الذي لا «أحد يعرف متى تنتهي سنوات المحنة وسنوات القتل وسنوات تدمير العقل» فيه (29).

إن حال الشخصوص في «الوليمة» قد تنعكس على عناصر أخرى، ونخص بالذكر هنا عنصر المكان، الذي أصبح بدوره غير قابل للحصر، وغير ثابت على حال واحد، ومن ثم التباسه، فلننظر كيف تصبح «آسيا الأخضر».

«امرأة الجنون والنيران والطفولة والموسيقى والأمومة والمنفى بالنسبة «لمهدي جواد»، مكانا متمنعا عن التحديد: «... الأرض الراكضة والهاربة أبدا تحت جلده وفي وديان روحه» (30).

وقد تتعرض الشخصوص في طبيعتها الحداثيّة للمسخ، لترتبط بما هو عراقي وعجائبي، وهذا المسخ لا يسعى من خلاله الروائي إلى وصف الخارق فقط، بل إن الشخصية نفسها تصبح غرائبية بناء على كثافتها وتعديتها وانفتاحها على الانطباعات اللامتوقعة، وهذا ما تلمسه من خلال ما يسوقه «مهدي جواد» في كلامه عن «آسيا الأخضر» على لسان السارد: «دائما كانت تظهر في الليالي وتحت أشعة القمر: نصفها انسان ونصفها الآخر وعل تجري فيجري معها أو خلفها في براري الرب الشاسعة والخالية من البشر. وحشان غير أليفين، أليفان للغابة وشواطئ البحر» (31).

2. الفضاء المكاني والزمني في «وليمة لأعشاب البحر»:

يبدو المكان كمكون من مكونات الخطاب الروائي الحديث، إنه يظفر

بدينامية في السرد، وهذه الدينامية هي التي تؤسس السرد وتساهم في صيرورته كمحطات متتالية داخل فضاء المكان الذي لا ينفك عن التنوع والتغير، وعلى أساس ذلك فكل تغيير يلحق بنية المكان يستوجب تغييرا في باقي المكونات السردية.

عندما يطلعنا السارد في «وليمة لأعشاب البحر» على فضاء مدينة «بونة» (عنابة) التي كانت.... «مطوقة بالبحر والغابات» تبعا لانطباعاتها لحظة قدومه إليها، لا تستقر على هيأتها الجميلة، لتتحول إلى... هذه البارات والأقبية (التي) كانت فيما مضى أوكارا سرية للمناضلين ومخازن للأسلحة» (32).

فبونة ليست مجرد بلدة ترد في السرد عابثا، بل هي طاقة غنية تمد الذات - الساردة في الحكي بعناصر أساسية، تمكنها في نهاية الخطاب من بناء عالم الواقع الرمزي الذي يتحرر باستمرار في الزمن الحاضر وفي الزمن الماضي. وعلى هذا الأساس أمكن القول إن مكون المكان في «الوليمة» يثري بناء الواقع الذي يطمح إليه الروائي. ومن هذا المنطلق ستركز الرواية على فضاء الأمكنة المتنوع والمنفتح كبؤرة تتجمع فيها كل الرموز والشخص والعلامات، فلا غرابة أن ترد أسماء متنوعة ومتعددة للأمكنة (بونة)، البحر، الجزائر، لندن، البصرة، بغداد، الاهوار... التي تفسر رغبة الشخصيات في السفر إلى عوالم هذه الأمكنة، والتنقل عبر المكان يفسح المجال للبحث عن الحرية التي تصطدم بالذاكرة المستلهمة لفضاءاتها العاملة على تأزيم مكون الزمن، من ثم تخلق الكتابة الروائية فوضاها داخل النسق / الذاكرة، ويصعب

الرحب كما هو قائم في الذاكرة والمخيلة والأمكنة والتواريخ، ويشيدوا عبر الأصوات الروائية واللغات السردية المتقاطعة والمواقع السردية المتباينة عوالمهم المحتملة.

ويترباط الفضاء المكاني بالزماني في «الوليمة» ليشكلا استمرارية الحكى عبر تقنية الاسترجاع، وهذا ما يظهر - مثلاً - في قول السارد «... ففي المساءات وبونه المنفى والظلال تنوخ كالصخرة فوق الظهر المنكسر، ستأتي الأطياف عبر تموجات الذكرى وطيور الحنين لتقف فوق صخرة مهيار ناعبة بصوت بومي أصداؤه تصرع القلب». (36)، فالمكان يتلون بالظلال النفسية للشخص، ومن ثم أمكننا القول إن المكان النفسي هو المؤطر للأحداث في نفس السارد وفي نفس الشخص خصوص البانية للحدث أو المشاركة في سيرورة وصيرورة الحكى (※). ولهذا يحصل التقاطع والتداخل الزماني، مما يعطي انفتاحاً وغنى على مستويات تصور الواقع الذي له جوانب متعددة، وهذا التعدد لا يتأسس فقط على معطيات الواقع،... بل ينبثق في أحيان كثيرة عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لا يبدو تجاوزها آمناً أو أكيدا: الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع، وهذه العناصر في تلاحمها بفعل الإبداع، لا تستسلم لوثام نهائي يجمع بينها. بل تظل، وهذا مبعث الحيوية فيها ربما، قلقاً متنافراً» (37). وقد يطول هذا التقاطع في المكون المكاني ليقع بين «بونة» و«الاهوار»، بين «الجزائر» و«العراق»، وعن طريق هذه العلائق يشتغل المحكي وتنتفح آفاقه ومساراته. ويتجلى المنظور الجديد للمكون الزماني في «الوليمة» في كونه غير قابل للتحديد

- تبعاً لذلك الإمساك بالعلائق وتلويحاتها التعبيرية السابحة هي الأخرى في فوضى التعدد والتداخل. «فمهدي جواد» يحاول أن يحدد علاقاته مع الأمكنة والناس والأشياء انطلاقاً من حالة شعورية - أي من تبئير داخلي - وعلى أساس ذلك تتلون الأمكنة بمشاعره ورؤيته وتذكراته وأحلامه، ففي «بونة» يحس بالغربة لذلك «كل شيء ظهر غريباً، غامضاً وساحراً. المنازل البيضاء وسطوح القرميد (.....) تلك الوجوه الشديدة السمرة، الشاحبة (33) لكن عندما يلتقي «بأسيا الأخضر»، تلميزته في خلوات البحر والغاب أو في غرفته تلتبس اللغة بتعدد معانيها، ويتداخل الحلمى بالشعري، والواقعي بالتخيلى، والروائي بالتاريخي، والرمزي بالأسطوري، والمشاهد بالمتذكر، والخيالى بالمعيش، ومن ثم تنهض لغة المكان لتنصب نفسها على أنها هي القادرة على التعامل الخلاق مع الواقع المتعدد، ويتلون الزمن بالأساطير... وهو لبوسها اللامعقول في لحظة انفجارات الفضاء بالأقمار والمحطات الكونية... (34). وبذلك يأخذ الواقع العربي في هذه الرواية وضعيه جديدة: «... كأننا انقلبنا انقلاب السلاحف على ظهورها. أقدام مشرعة في الهواء فقدت صلابة الأرض، وعيون ضارعة نحو سماوات فارغة، وصدور عارية للرياح بلا أمل» (35). إن فضاء المكان في «الوليمة» يمتاز بالتحول والتعدد الذي يطمح إلى تكثيف وتلحيم الأصوات الروائية ولغاتها وحواراتها وأوعائها التي تبدو شتاتاً متفرقا في الواقع لتصل إلى حالة صراعية. من هنا نفهم لماذا حاول «مهدي جواد» وشخص الرواية الآخرون أن يتحركوا في الفضاء

إلا من منظور فردي»... يعبر بالفعل عما في الواقع الانساني من ظواهر الاستلاب والاغتراب والتشيؤ» (38) التي تصل إلى حد القطيعة بين الفرد والمجتمع، هذا التحديد الفردي استحالة معه الفرد كائنا يملك وعيا ذاتيا. وهذا يظهر جليا من خلال تدوين «مهدي جواد» ليوميته، إذ «... من الضروري أن (نقول) بأن الخاصة «اليومية» لليوميات تستمد من طبيعة الاحداث المسجلة وليس من حدث تسجيلها ذاته» (39)، وهي بالتالي تبرز تأثيرها السيكولوجي الذي يكشف جوهر نواقص الانسان، أو جوهر صراعاته، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة»، وهذه المعطيات تتشكل بمنطق الخطاب الروائي في «الوليمة»، فيصبح الزمان متعددا يتألف من أزمنة داخلية؛ يقول «مهدي جواد» في احدي يوميته: «الزمن القديم يضغط موجا من الأشباح، وهذا المنفى استراحة محارب مهزوم داخله تراجم حسابات الزمن، لكي تظل جديدا لا بد أن تشن حربك الداخلية في وجه أمواج الانهيار. الانتصار على النفس القديمة مطهر نحو المستقبل، والزمن يطحن جيلا ليرقى جيل آخر. التاريخ كما لم يبدأ منك فهو لا ينتهي بك أيضا، لعل طاقة التغيير هي هذه القدرة الداخلية على العبور فوق جسر الصدمة» (40).

إن الازمنة، إذن متداخلة، «... انك تعيش لحظة معينة كأنك تعيش مجموعة من اللحظات وأن ما يجري الآن هو في الوقت ذاته الماضي والحاضر والمستقبل» (41). فالتعبير في زمن معين عن لحظات متعددة مختلفة يطبع الرواية بالميسم الحدائي: «وكان مهدي جواد ساقطا على غير ما تشتهي رياح سفنه، بين أرخبيل

الماضي والزمن الراهن، بين الارض التي تمتد تحت قدميه والأراضي الصلبة المترائية على ابواب البحر» (42) إن هذه الزمنية الخاصة تضرب الكثير من مواصفاتها السرد الكلاسيكي، وفي صدارتها الزمن الكرونولوجي، لأن فعل الذاكرة يخرج من الزمن الواقعي لينسج زمنه الخاص القائم على التداخل، لذلك وجدنا «مهدي جواد» وشخصيات أخرى تسترجع العديد من الأزمنة وتكسر أحادية الزمن الاجتماعي حتى يمكن للذاكرة المتمنعة عن كل تسييج والمتجهة نحو الحرية الداخلية أن تعيد بناء زمنها أو تقوم ب «إعادة صياغة وتشكيل للزمن، ونقد له، أو هو توليد له وفق منطق آخر» (43).

وترنو حادثة التعامل مع الواقع إلى ممارسة العنف على الزمن الواقعي الذي «... فسد فيه كل شيء من الدم إلى الهواء المسستنشق» (*) لأنه في جوهره مزيف: «... الهلع يسري حتى أبواب القلب، الجوع والعطش ومقاصل الإعدام وقسوة الفتك الجميل من أقصى مشارق الشمس إلى مغاربها تتقدم تحت الرايات الحمراء» (44)، ويكون النداء إلى التحرر من واقع متعفن وطحلي، واقع «يولد الطفل (فيه) ثم يحبو ليخرج إلى النور فيفاجأ بجندي يحرس الابواب» (45). هذا الواقع إذن، يقتضي الزعزعة والتغيير نحو الافضل ليتحقق «... أمل ملايين الشعب» (...)» التواقة للانعقاد من عبودية واستلاب راس المال والتحرر من الاضطهاد القومي - الفاشي لها» (46).

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إن «الوليمة» تجمع بين مكوني الزمان والمكان ليشكلا وحدة يطلق عليها في السرديات الباختينية «الكرونوتوب»،

منهما» (49).

3. السرد في «وليمة لاعشاب البحر»:

منذ البداية تكسر «الوليمة» مواصفات السرد الكلاسيكي، إذ تبدأ بمشهد متقدم يضم «مهدي جواد» و«آسيا الأخضر» على شاطئ البحر الصخري، وهما يستجمان في غمرة انسجامهما ويسترجعان بعض ذكرياتهما عن الماضي؛ ذكريات تخص ما ضيها الذي يقع فيه أبوها الشهيد المغتال، وأطياف من علاقة سابقة لها، وماضيها الثوري الذي تركه وراءه في العراق، وجاء لينساه في «بونة» لكن هيهات! (*)

ثم إن السرد في «الوليمة» يكسر البناء الهرمي الذي أصبح غير قادر على استيعاب حركة واقع تشابكت أحداثه وتداخلت أزمته وألغيت داخله الحدود، ليقدّم بناءً درامياً دائرياً يحكم الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

وتدمر «الوليمة» «موقع الراوي البطل الذي يحكم منطق بنية القص: إن أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها، ورغم الحوار والصراع بينها، تبقى في هذا النمط محكومة بموقع هذا الراوي البطل (القابع خلف شخصية أو خلف قضية) بالموقع المهيمن بنمو فعل القص، وبه يصل السياق إلى غايته» (50) «فالوليمة» إذن تدمر موقع السارد العالم بكل شيء والمستبد بأصوات الشخصيات الآخرين، وأن بدا أن الصراع في الرواية يتبلور من خلال منظور ورؤية هما وجهة نظر السارد «مهدي جواد» البانورامية / الشمولية التي تحيط بكل شيء لكنه في الآن نفسه يبدو أنه لا يعرف أي شيء لأن

الذي يؤثر على تفاعل المكان والزمان داخل «الوليمة»، وهنا نلاحظ تجاوز الخطاب الروائي العربي الكلاسيكي المؤمن بالزمن المطلق والمنفصل عن المكان، «... فالمهم في تحليل الرواية وكتابتها ليس هو الزمان والمكان داخلها (بوصفهما عنصرين مكونين لنسيجها)، بل الزمن والفضاء المخصصين للرواية أي الكرونوتوب الذي يصنع نكهتها ويحول زمنها وفضاءها إلى مجال التأمل والحلم والمقارنة» (47). وهكذا يتضح كيف أن مكوني الزمان والمكان في «الوليمة» يساهمان في تشكيل وبناء رؤية جديدة للواقع الذي «لا يكتفي بالواقع وإنما يتجاوزه ويرى ما فوقه وما تحته، حقائق لا تكتفي بالحقائق، بل تحاول إبطالها والبحث عن بديل لها» (48) إذ أن السرد في «الوليمة» يتنقل بكل حرية بين فضاءات مكانية وزمانية متنوعة ومتعددة بدءاً من المكان الواقعي وانتهاءً بالمكان النفسي، علاوة على كونه يعبر عن مجموعة من العوالم التاريخية والخيالية والأسطورية، إضافة إلى أمكنة وأزمنة يمكن أن نجد لها مقابلاً جغرافياً واقعياً، وأخرى يمكن أن تتحدد بالمنظورات والتصورات القابعة في الذاكرة أو قوى التخيل.

إن تعدد المستويات وتداخلها بما هي عناصر خطابية تمثل هذا التعقيد القائم على مستوى الواقع ستشكل أرصدة حية ودينامية تطفح بالتعدد والتداخل الزمنيين تصل إلى درجة يكاد يضيع معها «مهدي جواد»، لأن «الالتباس سيتضوع ابداً في تلك الأزمنة، فلا يعرف الرجل ماذا سيكون، ولماذا يفعل في تلك المدينة، ولماذا جاءها، لذا سيظل واقعا في مدار ارتباك المدينة والمرأة، داخل طيف الهجس السري، الغامض والخارج

«حيدر حيدر» في «الوليمة» يحاول التخفيف من أذى الظهور القوي للسارد في هذه الرواية وفي أعماله عموماً» (51). ومن هنا يكون تحديد تصور للواقع لا يتأتى إلا من تقنية روائية تتمثل في وجهات نظر الشخصيات المتناقضة أحياناً، «ففي بنية التناقض تتعدد الاصوات بتعدد مواقع السرد، الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة، شخصيات تتحرك بذاتها؛ شخصيات لا يحكي عنها صوت واحد» (52)، لذا نجد الشخصية أو القضية مضادة من قبل شخصين أو أكثر؛ وهكذا تتعدد المنظورات حول مسألة فساد الأوضاع والنفوس في جزائر ما بعد الاستقلال الأمر الذي جعل «للا فضيلة» لا تستسيغه، لأن حال الناس استحالت... «من حالة الحب والتضحية والتعاون إلى حالة غريبة من الحقد والكراهية والانانية وألوهية المال» (53)، بينما ترى ابنتها «آسيا» أن العلة تعود إلى «أن في دمننا بلازما فاسدة وأنها مستمرة على ما يبدو وهذا هو المحزن» (54)، غير أن «فلة بوغباب» تنطلق من منظور يرى أن الثوار... سرقوا الثورة واغتالوها» (55) في حين يرى «مهيار الباهلي» أن ما ينقصنا في هذا الوقت الرخو والمسيب هو إيمان وبسالة الصحابة الأوائل» (56). إن تعدد هذه الرؤى إضافة إلى الغنى المعرفي والتخيلي في «الوليمة» يسمحان بإقامة علاقات جديدة بين النص والواقع تتجاوز المحاكاة المروية للواقع، بل وتتجاوز وهم الواقع قصد خلق التعدد الحقيقي الكاشف عن خداع وزيف الصور البراقة التي تخفي جروحا ممضة: «في العالم المحكوم بالطغيان وسطوة الآلهة والقتل وميراث الأجداد المنقرضين» (57).

إن ما يلفت النظر في تعدد وجهات النظر - السالفة الذكر - أن الحوار بين الشخصيات الحاملة لمواقفها المختلفة يغيب فيه السارد باعتباره بؤرة المحكي، ليفسح المجال للأصوات الأخرى للتعبير عن ذواتها، ولذلك يمكن أن نعتبه بالسارد «الديمقراطي» في تحركاته وتفاعلاته، وهذا ما يبرز بجلاء عند تراجعته إلى الوراء في الحوار الذي دار بينه وبين خلية مكونة من سبعة رفاق حول أزمة الحزب الشيوعي وأسبابها لدرجة يقول معها السارد المتخفي وراء ضمير الغائب أنه «خرج» مغبوناً من الاجتماع (لأن الرفيق الذي كشف عن سريره سمي الأشياء باسمائها وهو يضع الموضع في الجرح، كان أكثر شجاعة منه عندما قابله المسؤول المنطقي فيما بعد» (58).

إن وجهات النظر المتعددة بتعدد مواقعها التي حكمت البنية السردية في الرواية تكشف رؤية جديدة للواقع المتغير والرافض... «للوهية الثابت الانطولوجية المؤسسية لأمل متوهم» (لأن التغيير) «معناه أن نعيش في قلب الصيرورة وبتفاعل مع معطيات الواقع تفاعلاً تحويرياً يغني الثقافة والإنسان في صراعهما مع الطبيعة والمجهول» (59). وعموماً يمكن القول بأن انشغال «الوليمة» بلغتها في مستوياتها التعبيرية واستراتيجيات الحكيم فيها، وقضايا السرد المرتبطة بالصوت والمنظور السردية وتعدد الشخصيات وانزياح مكوني الزمان والمكان عما كانا عليهما في الخطاب الروائي العربي الكلاسيكي جعل القارئ يحس بتبدل النغمة حينما تعاملت هذه الرواية... مع الواقع بعمق أكثر لا بصفته مادة منظورة وظاهرة وإنما بصفته اللسانية أيضاً» (60).

4. البنية اللغوية في «الوليمة»:

إذا كانت اللغة «لا تتوقف عن مصاحبة الخطاب مقدمة له مرآة لبنيته الخاصة..» (61) فإنها أيضاً تصحبه في حساسيته الجديدة. لذلك كانت هناك مفارقة في توظيف اللغة الروائية في الخطاب الروائي العربي بين طبعيته الكلاسيكية والحديثة. لقد تميزت اللغة الروائية في الرواية العربية الحديثة بالانفلات من شرنقة الانغلاق والتقريرية وأحادية المعنى كما دأبت عليها الكتابة الروائية العربية الكلاسيكية، إلى الخروج نحو فضاء أرحب ومفتوح يستوعب جوهر اللغة المعبرة عن جوهر الحياة عن طريق تجذير بعدها الياحي والعلاماتي الذي يكسبها تعدداً وتداخلاً مع باقي المستويات التعبيرية الأخرى.

إن رواية «وليمة لأعشاب البحر» تتسم بتجديد دم الكتابة الروائية عبر تقنية اللعب باللغة لأنها الأداة الوحيدة القادرة على رسم الأجواء والأوعاء والمواقف وبالتالي بناء واقع روائي جديد، وما يلاحظ في لغة الرواية هاته هو أن كاتبها يجذر مسألة تعددية الأصوات الروائية في محكيه عبر استحضار تعددية لغوية تتأسس على التعدد اللساني حيث تغدو الحمولة الاجتماعية محينة بين المحكي الفصيح والمحكي الدارج (باللهجة الجزائرية والعراقية والمصرية) والمحكي العربي المتفرنس، وهذا التداخل اللساني يعطي للرواية ثراءها وقوتها، ويسمح بتعميق مظهرات الوعي عبر المقاطع الحوارية، فضلاً عن التعبير عن واقع متعدد ومعقد.

ويتميز التوظيف اللغوي في «الوليمة» بانحراف الكلمات وانزياحها عن مستواها التقريرية ذي الدلالة الواحدة عن طريق

استعمالها استعمالاً إيجابياً تصبح معه الكلمات علامات تحبل بدلالات متعددة، مما يتيح لنا أن نقرأها أكثر من قراءة، هذا علاوة على استحضار العلاقات الجديدة بين العلامات التي تتم عبر «تفجير اللغة» بتوظيف مستويات تعبيرية تتداخل كالذاكرة والمونولوج الداخلي والهيذان والأسطورة والحلم؛ يقول السارد عن «مهيان الباهلي»: «وهو لا يستطيع أن يرتاح أو يتوقف عن الحلم - الموت الذي اتشحه مدركاً السر العميق...» (62) ويشكل الحلم جزءاً من الواقع لأنه «يعكس هذا الواقع الشديد التعقيد» (63)، فضلاً عن كونه يسمح للشخص بالتحبير عن مواقفهم ومواقفهم بلغتهم.

ومن العناصر ذات الكثافة الياحية في «الوليمة» نجد الهيذان الذي يجعل الرؤية غير منحبة فيما هو ظرفي بل يجعلها مفتوحة على إمكانات متعددة في التلقي؛ يقول السارد: «شربت فلة بوعناب حتى انخمرت من رأسها خرجت أصداء قديمة وباهتة...» (64) وباهتة أصداء عن الحروب والأحلام الجديدة، وأصداء عن الوحل الذي تغوص فيه، الوحل الطائف في الشوارع والمؤسسات والنفوس الخاملة. إن هذا التكثيف الهيذاني يعيق الانفصال، بين الزمن الواقعي والزمن المحكوم بفعل الذاكرة، الذي يكسب الشخصية كثافة داخلية حيث يغدو الصراع صراعاً داخلياً بين ذاتية الشخصية وبين الواقع الخارجي كغطاء للمظاهر الخادعة.

توظف «الوليمة» أيضاً لغة الأسطورة التي تفتح الباب على مصراعيه للإيحاءات الرمزية، حيث نسجل ذلك بالخصوص في فصل من الرواية معنون بـ «ظهور اللويثان» يقول السارد «لقد روى الرواة بألفاظ مختلفة ومعان متفكة عن هذا الغمر

مشتعلة = الوردة مشتعلة، فيما يخص طرف المعادلة الاولى يدخل ضمن دائرة المقبولية، لكن الطرف الثاني في المعادلة يصعب أن نقبل استعمال الوردة إلا ككتابة تخيلية تفترض فاعلية لقراءة تتجاوز الفعل الاستهلاكي فيها إلى الكشف عن امكانات لاعادة صوغ الاشياء والعوالم والعلائق» (71).

ان الجمل في «الوليمة» تمتاز بدرامية مكثفة حيث انها تحمل أحداثا مكثفة سواء كانت داخلية أو خارجية حتى تتماشى مع حوار النفس عبر استرجاع ذكرى قديمة متجددة أو مع حوار الآخر، ولناخذ مثلا لذلك: يقول السارد: «وداهم مهدي جواد احساس جارف بالألم وتساءل في غمرة المد والجزر كيف قسمهم الغزاة وكيف عزلهم عن سياق نموهم» (72) ويقول السارد عن آسيا الاخضر: «وكانت تتحدث عن الاستعمار الاقصى والاضرى من السياسي والاقتصادي» (....) التزوير والاستلاب والقطيعة مع الانا الجماعي» (73) ان هذه الجمل - وشبهاتها في الرواية - تتسم بممارسة الاقتصاد اللغوي، وهذا لا يعني التضحية بأدبيتها بل انها «ممارسة للتخييل وللاقتصاد اللغوي ممارسة لا تزيد او تنقص في معيارية الادلجة التي تمارسها الكتابة الروائية» (74)، وخلاصة القول إن اللغة في «الوليمة» تدمر أحادية المعنى وتستدعي فضاءات إيحائية وتأويلية تمنع القارئ من الوقوع في التعليب والتسطيح، وتعطيه كثافة رؤيوية وفق تعدد المنظورات التي تغني الواقع في اختلافه وتعقيده لأن الناس فيه... مختلفون، وهذا يعني بالضرورة أن تعددية الناس في حقيقة كينونة الناس بالذات» (75).

لأن الله يوم شاء خلق السماوات والارض خلق جوهره خضراء حجمها اضعاف طباق السماوات ثم نظر إليها نظرة هيبه فصارت ماء ثم نظر برهة إلى الماء فغلا وارتفع منه زبد ودخان وبخار ومن ذلك الدخان خلق السماء ومن الزبد ولدت الارض، (.....) والحوث على البحر والبحر على متن الريح والريح على القدرة... وهذا التعبير الاسطوري يمتزج بالغرائبي لأن الأصل في الأدب هو الجانب التخيلي والعجائبي وليس الايهام بالواقع أو محاكمتة» (66).

ان كل المحتويات التعبيرية الموظفة في «الوليمة» تعد أرصدة حية عن مستويات الواقع، ولكنها أيضا تعد وسائل لا تنقص الواقع ولا تنصرف عنه بل تقترب منه «بطريق ملتو - ولماذا هذا الالتواء - لأنه الطريق الذي يسمح بالكشف عن اركيولوجية الواقع بكل طبقاته الظاهرة والمستترة» (67).

في زمن تنشأ فيه القيم ويسيطر عليه الاستلاب لجأت «الوليمة» إلى الاحتماء بالايحاء الشعري مادامت «وظيفة النثر دلالية، ووظيفة الشعر ايحائية» (68) لذلك كان الحضور الشعري المتوهج ليس فقط في تضمين الشعر كصيد كما هو مثبت في الصفحة 160 من الرواية، ولكن أيضا في تلك الطاقة الشعرية للغة التي تفتح رصيда لانهايا لاحتمالات التأويل والتحليل، مما يحيل دينامية الابداع إلى التلقي والقراءة... (69) يقول السارد في الوليمة «كانت الشمس وردة مشتعلة في سمتها السماوي. والنوارس تعبر الفضاء في موازاتها» (70).

ان هذه الصورة المقدمة عبر هذا التعبير الشعري يقوم على تشبيه بين الشمس والوردة حين تصبح المعادلة: الشمس

البحر: اللويثان يفترس الحب والثورة،
مرجع مذكور، ص: 1

(23) «وليمة لأعشاب البحر»، ص: 19

(24) محمد برادة: «وليمة لأعشاب البحر
اللويثان يفترس الحب والثورة»، مرجع
مذكور، ص: 2

(25) المرجع نفسه

(26) «وليمة لأعشاب البحر»، ص: 21

(27) محمد عفت: «فضاء الشعر في زمن
الرواية»، جريدة «أنوال»، ع 1180، الأحد/
الاثنين 26-27/9/1993، ص: 8

(28) «وليمة لأعشاب البحر»، ص: 98

(29) المرجع نفسه، ص: 239

(30) المرجع نفسه، ص: 247

(31) المرجع نفسه، ص: 247

(32) المرجع نفسه، ص: 55

(33) المرجع نفسه، ص: 15

(34) المرجع نفسه، ص: 234

(35) المرجع نفسه، ص: 249

(36) المرجع نفسه، ص: 217

(*) انظر- مثلاً- بعض المقاطع السردية
في الصفحات 37-38-164-203....

(37) علي جعفر العلاق: «الروائي ناقدًا-
دراسة في نقد غالب هلسا: «فصول»، مج
12، ع 1، ربيع 1993، ص: 268.

(38) محمود أمين العالم: ملاحظات
نظرية حول: الخطاب الروائي- الواقع-
الايدولوجية، ضمن كتاب «الرواية العربية
بين الواقع والايدولوجيا»، مرجع مذكور،
ص: 19.

(39) ابراهيم الخطيب: «رواية اليوميات،
النوع الأدبي في محك التاريخ»: الملحق
اللقائي للاتحاد الاشتراكي، ع 154، الأحد
16 نوفمبر 1986، ص: 6.

(40) «وليمة لأعشاب البحر»، ص: 70.

(41) الياس خوري (في حوار معه):
الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع 263،

(1) انظر «رواية وليمة لأعشاب البحر»،
ط 4 (ص: 378)- 1992 دار أمواج للطباعة
والنشر والتوزيع بيروت.

(2) المرجع نفسه، ص: 23

(3) المرجع نفسه، ص: 11

(4) المرجع نفسه، ص: 16

(5) المرجع نفسه، ص: 16

(6) المرجع نفسه، ص: 17

(7) المرجع نفسه، ص: 64

(8) المرجع نفسه، ص: 30

(9) المرجع نفسه، ص: 246

(10) الواقع، التخيل، الأدلجة في
الرواية العربية الحديثة» نبيل سليمان،
ضمن كتاب «الرواية العربية بين الواقع
والايدولوجيا» دفاقر الحوار، ط 1- 1986،
دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية
اللاذقية، ص: 54.

(11) المرجع نفسه، ص: 54

(12) المرجع نفسه، ص: 30

(13) المرجع نفسه، ص: 51

(14) المرجع نفسه، ص: 52

(15) محمد برادة: وليمة لأعشاب البحر:
اللويثان يفترس الحب والثورة، مقال نشر
في «اليوم السابع» في عدد 11-6-84
وحصلت على نسخة من المقال الأصل عبر
مراسلة خاصة مع الكاتب بتاريخ 22-12-
1993، ص: 3.

(16) «وليمة لأعشاب البحر»، ص: 51.

(17) نبيل سليمان: «الواقع، التخيل،
الأدلجة في الرواية العربية الحديثة»
«الرواية العربية بين الواقع والايدولوجيا»
ط 1 دار الحوار سوريا ص: 53

(18) «وليمة لأعشاب البحر»، ص: 102

(19) المرجع نفسه، ص: 104

(20) المرجع نفسه، ص: 178

(21) المرجع نفسه، ص: 99

(22) محمد برادة: «وليمة لأعشاب

- دار الاداب، بيروت ص: 31
- (61) رولان بارت: «التحليل البنيوي للسرد»، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي»، تر: حسن بحراوي، بشير القمري وعبد الحميد عقار منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992، ص: 12.
- (62) حيدر حيدر: «وليمة لاعشاب البحر» مرجع مذكور، ص: 21
- (63) حليم بركات: (حوار معه): العلم الثقافي: ع 909، س: 20 السبت يناير 1989، ص: 8
- (64) «وليمة لاعشاب البحر» مرجع مذكور، ص: 48
- (65) المرجع نفسه، ص: 140 - 141.
- (66) فريال غزول جبور (في حوار معها) الملحق الثقافي الاتحاد الاشتراكي، ع 1 20، الاحد 8 نوفمبر 87، ص 6
- (67) المرجع نفسه.
- (68) د. صلاح فضل: «النظرية البنائية في النقد الأدبي دار الآفاق، بيروت، ص: 370.
- (69) عبد الله السمطي: «تجليات الشعرية في اشراقات رفعت سلام»: فصول مج 12 غ 1 مرجع مذكور، ص: 295
- (70) وليمه لاعشاب البحر ص 12 مرجع مذكور
- (71) محمد برادة: «اللجوء إلى حرية الكتابة» مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ع 2 / 3 - 1993 - 53 - 54، ص 400
- (72) الرواية - مرجع مذكور، ص 26
- (73) المرجع نفسه، ص 37
- (74) نبيل سليمان: «الواقع، التخيل، الادلجة في الرواية العربية الحديثة، مرجع مذكور، ص: 67.
- (75) تزيفتان تودوروف: «نقد النقد» تر: سامي سويدان، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت. ط 1 - 1986، ص: 85.
- مرجع مذكور، ص: 2
- (42) «وليمة لاعشاب البحر»، ص: 88
- (43) رفعت سلام: «من اين يتفجر الشعر الروائي؟ اقتراح باجابة وسؤال آخر»: مجلة: «آفاق» ع 2 يونيو 1990، ص 116.
- (*) «وليمة لاعشاب البحر»، ص: 312
- (44) «وليمة لاعشاب البحر»، ص: 311
- (45) المرجع نفسه، ص: 122
- (46) المرجع نفسه، ص: 44
- (47) محمد برادة: «الرواية افقا للشكل والخطاب المتعديدين»، فصول: مج 11 ع 4 شتاء 1993 ص: 22.
- (48) د. ابراهيم الفقيه: «شهادة الشخصية العربية في القصة والرواية»: مجلة: «الوحدة» س 5، ع 58 / 59 أغسطس 1989، ص: 6
- (49) «وليمة لاعشاب البحر»، ص: 275.
- (*) هذا المشهد يمتد من ص: إلى ص: 27
- (50) يمنى العيد «الراوي: الموقع والشكل»، ط 1 - 1986 / مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.، بيروت، ص: 82 - 83
- (51) نبيل سليمان: «الواقع - التخيل، الادلجة في الرواية العربية الحديثة»، مرجع مذكور، ص: 55
- (52) يمنى العيد «في معرفة النص» مرجع مذكور، ص: 75
- (53) «وليمة لاعشاب البحر»، ص: 38
- (54) المرجع نفسه، ص: 36
- (55) المرجع نفسه، ص: 51
- (56) المرجع نفسه، ص: 42
- (57) المرجع نفسه، ص: 46
- (58) المرجع نفسه، ص: 49
- (59) محمد برادة: «سؤال الديمقراطية وسؤال الابداع»، «ابداع مجلة الادب والفن»، س 6، ع 6 يونيه 1988، ص: 14
- (60) د. محمد جاسم الموسوي «ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث» ط 1،

الصنوبري

● د. نسيمة الغيث
جامعة الكويت -
كلية الآداب

وتشخيص الطبيعة

(١)

الفكري في شعر المتنبي وأبي تمام يغلب على الاهتمام بالعناصر الفنية الخالصة، في حين يهتم البحتري بتلك العناصر الفنية أكثر من اهتمامه بإثارة أفكار عميقة.. وهذا حق على وجه الإجمال، فالمتنبي شاعر الحكمة وشاعر ضرب الأمثال، وشاعر المعاناة الإنسانية للزمن وأحداثه. وأبو تمام شاعر الفلسفة والمنطق والاستعارات العميقة الغامضة. أما البحتري فقد كان يقال عن شعره إنه «سلاسل الذهب» لما فيه من إيقاعات أخاذة، وتدفق أسلوبه، وبساطة في التصوير، ووضوح في المعاني. ولهذا قال عنه الأمدى - في مجال الموازنة بين شعره وشعر أبي تمام، إن شعر البحتري يحافظ على عمود الشعر العربي، أي مجموعة التقاليد الفنية التي يحبها ويؤثرها الذوق العربي في الشعر.

وفي كل هذه الالتفاتات النقدية والملاحظات الفنية يتم تجاوز شعر الصنوبري الذي لم يكن - من الناحية الفنية - يقل عن مستوى هؤلاء الشعراء الكبار، ومن واجبنا أن نبحث عن تعليل، أو أسباب مقبولة.

هو أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، الصنوبري، أحد أعلام الشعر في العصر الثاني، حيث توفي عام 334هـ، فهو بهذا معاصر لكبار الشعراء في ذلك العصر، الذي تنهض أركانه الفنية على إبداع الثلاثة الكبار: أبي عباد البحتري المتوفى عام 284هـ، وأبي تمام المتوفى عام 231هـ، وأبي الطيب المتنبي المتوفى عام 354هـ.

فالصنوبري بهذا الترتيب الزمني يقع في الوسط، لأنه توفي بعد رحيل أبي تمام بثلاثة أعوام فقط.

مع هذا نلاحظ أنه لم ينل من الشهرة وذيوع الشعر ما ناله أحد هؤلاء الثلاثة، بل إن اسمه وفنه الشعري لا يتصدر دائرة الوعي بأقسام الشعر وما يمثله الشعراء في زمانه أو بعد زمانه. والعبارة المشهورة التي قالها أبو العلاء المعري تجمع بين هؤلاء الثلاثة (الكبار) وتعطي لكل واحد منهم مكاناً أو خاصية مميزة. هذه العبارة هي: «المتنبي وأبو تمام حكيما، والشاعر البحتري». وما تدل عليه هذه المقولة من الوجهة النقدية أن العنصر

صلته، وجعله أميناً لمكتبته، ولكن الشاعر توفي في العام التالي. فهذا الزمن المضطرب لم يساعد الشاعر على إذاعة شعره، وعلى التنقل بأمان بين مراكز الثقافة في الدولة الإسلامية. ومن الواضح أن هذين السببين موضوعيان، لا دخل للشاعر فيهما.

أما السبب الثالث فهو شخصي ذاتي، فقد كان - خاصة في أيام شبابه - ينطلق على هواه في العبث واللغو والشراب، يسهر في «دير زكي» برفقة فتيان ينافسونه في مجونه وانطلاقه، ويخرجون معاً في رحلات الصيد البرية والبحرية، ومن شأن هذه الحياة الماجنة أن تُلهي الإرادة عن التطلع إلى الأمور الجادة، والاهتمام بالتفكير في المستقبل. ولعل هذا التعلق بالرحلة وبالرياض وبالطبيعة هو الذي وجه موهبته الشعرية إلى الفرح بجمال الكون، والاندماج بمظاهره، وانطلاق كائناته من زهر وشجر وطير وضياء وأمواج.. والدخول معها في علاقة «إنسانية» وكأنها تشاركه مشاعره، وتجسد أمامه انفعالاته.. وهذا هو الملمح الفني الأساسي الذي شُهر شعره به، ويستحق أن نبرزه من بين أغراض شعره الأخرى.

(2)

في نسبة «الصنوبري» ما يلفت الانتباه، فمن أين جاء هذا اللقب؟ يذكر هو تقسيرا خاصا به، وهو أن جده كان يعمل في «دار الحكمة» في زمن الخليفة المأمون، وأن هذا الجد اشترك في مناظرة حضرها المأمون، الذي كان مهتما بالقضايا العقلية والفلسفية، كما كان مشغوفا بالمناظرة بين العلماء، وقد أعجب

وفي رأينا أن هناك ثلاثة أسباب أساسية: الأول أن الشاعر «الصنوبري» من أهل أنطاكية، وعاش أطول مراحل عمره في حلب، وتذكر المصادر أنه تنقل بين مناطق أخرى كالموصل، والرقّة، وزار دمشق كذلك، ولكن إقامته ارتبطت بحلب، وهذا يعني أنه ظل بعيداً عن المدن الحاكمة التي يقيم بها الخلفاء وكبار السلاطين والولاة، ذلك الوقت، وحين نزاع حركة الشعراء الثلاثة السابقين، سجد أنهم، بمجرد انتشار أسمائهم وذيوع أشعارهم يتوجهون إلى عاصمة الخلافة (بغداد). - كما في حالة أبي تمام والبحثري أو إلى بلاط أمير كبير، مثل المتنبي في بلاط سيف الدولة بحلب، ثم إلى القسطنطينية حيث يحكم كافور الإخشيدي.

وهذا الرحيل لم يكن تغييراً في المكان فقط، بل في فن الشعر كذلك، فهؤلاء الشعراء اختصوا بشعر المديح، وجعلوا فيه أعظم مواهبهم، أما الصنوبري فقد مدح أيضاً، ولكن مديحه كان لأمرأء محدودي السلطة والشهرة، إنهم أمرأء حلب أو الموصل.. وليس لهم بذخ الخلفاء ومن يتشبهون بالخلفاء.

السبب الثاني.. أن الفترة التي شهدت نشاط الصنوبري الشعري كانت - في تلك المنطقة المشار إليها في السبب الأول - فترة قلاقل وحروب بين الأمراء، وتنازع على المدن، وتحريك الحدود، ولهذا لم تكن «مدينة حلب» التي عاش بها الصنوبري هي، «إمارة حلب» التي عاش بها المتنبي، رغم تقارب الزمان بين الفترتين. لقد استولى الحمدانيون على حلب عام 333هـ ودخلها ناصر الدولة الحمداني، ومعه أخوه سيف الدولة، وقد مدح الصنوبري سيف الدولة عام دخوله إلى حلب، وأعجب الأمير الحمداني بشعره، فأجزل

الصنوبري يسبقهما معا في درجة الاهتمام، وفي جعل هذه الطبيعة موضوعا لقصيدة قائمة بذاتها، وبتمامها، وليست عدة أبيات في مدخل غرض شعري آخر، أو في أثناء ذلك الغرض الآخر، وكأنها نوع من الحلية أو الاستطراد.

لقد كان لي اهتمام خاص بشعر الطبيعة (انظر: التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي) وتعقبت تعامل الشاعر العربي القديم مع الطبيعة بدءا من العصر الجاهلي، وحتى عصر المتنبي. ولم يكن بين أيدينا - إلا في النادر - قصائد خالصة لوصف الطبيعة، أو إظهار الفرح بها. لقد تجلّت الصحراء بحيوانها ونباتها وشمسها وليلها وقمرها في الشعر الجاهلي والأموي أيضا، ولكن هذا الإحساس المترف المشبع بالجمال لم يظهر إلا قرين عصر الاستقرار والتحضّر والاتصال بالثقافات الأخرى.. في العصر العباسي.

إن علاقة الإنسان بالطبيعة قوية وفطرية، فهو يعيش بها ومعها، وعلاقة الشاعر بالطبيعة أقوى، لأنه يتأملها، وهي التي تتسع لتفريج حزنه إذا كان مكروبا، ولعناقته فرحه حين يكون سعيدا، ولهذا كان أكثر تعامل الشاعر مع عناصر الطبيعة أنه يستمد منها الصور الشارحة المجسدة لصفات الإنسان، وانفعالاته، وهذه الصور - غالبا - جزئية، تأتي في نمط مجازي (استعارة - كناية - تشبيه) وقد تمتد فتصبح لوحة ذات حياة وحركة، يمكن أن نستخرج منها دلالة تتصل بفكر الشاعر أو معاناته، كما كان يفعل ذو الرمة (أحد الشعراء المعبودين في العصر الأموي - انظر عنه كتابي: الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة) مع الظباء

الخليفة بذلك الجد، فقال له: إنك لصنوبري الشكل، دلالة على ذكائه وحدة مزاجه، وربما كان شكل وجهه ورأسه يعطي هذه الصورة، أي ذا شكل مخروطي، والمهم أن القلب انتقل مع أبنائه، وقد افتخر به الشاعر فقال:

**إذا عزيّنا إلى الصنوبر لم
نعز إلى خامل من الخشب
لا بل إلى باسق الفروع علا**

مناسبا في أروقة الحسب
وقد كان الصنوبري شيعيا، وقد مدح زعماء آل البيت النبوي، ورثاهم، وله في الإمام الحسين مراث كثيرة، ولكنه لم يكن يهتم بالرابطة المذهبية فيما يتجاوز هذا الولاء الروحي التاريخي لآل البيت في الماضي وفي زمانه، دون أن يلحق بالأقطار أو الإمارات التي ينتمي حكامها إلى التشيع، وهذا - فيما نرجح - يرجع إلى حرصه على حياته الشخصية المنطلقة مع الأهواء والعبث. وكذلك تذكر المصادر أنه كان على قدر من الثراء، وأنه كان يملك قصرا وضيعة وبستانا في حلب وهذا يدل على أن شغفه بالورود والرياحين، وكثرة إنطاقها وتشخيصها، يرجع إلى أنه كان يعيش بينها، ويرعاها، ويغذي بها خياله كل يوم.

إن هذا المحور الموضوعي: محور الشغف بالطبيعة وبمظاهرها الجمالية، الذي اتخذ سمثافنيا، هو التمثيل والتشخيص، قد تميز به الصنوبري من بين شعراء عصره، وقد سبقه على هذا الطريق شعراء آخرون في مقدمتهم أبو نواس، وابن المعتز، الأول يشاركه نزعة الحسية ومجونه وعبثه وشغفه بمظاهر الجمال، والآخر يشاركه في ترفه ورقة ذوقه واهتمامه بالتصوير المجسد للمعاني، والممثل للحالات النفسية. ولكن

للطبيعة في الأدب العربي» هذا على الرغم مما وصف به شعر بن المعتز من قبل، ويذكر للصنوبري ولعه الشديد بالسماء والضياء والهواء مع التطلع إلى أسرارها (أسرار الطبيعة) الجميلة. ويذكر له قوله في إحدى أغاني الربيع:

إن كان في الصيف ريحان وفاكهة
والأرض مستوقد والجو تنور
وإن يكن في الخريف النخل مخترقا
فالأرض عريانة والجو مقرر
وإن يكن في الشتاء الغيث متصلا
فالأرض محصورة والجو مأسور
ما الدهر إلا الربيع المستنير إذا
جاء الربيع أتاك النور والنور
والأرض يا قوته والجو لؤلؤة
والنبت فيروزج والماء بلور
تبارك الله! ما أحلى الربيع! فلا
تغرر، فقايسه بالصيف مغرور
مَنْ شَمَّ طيب جنات الربيع يقل
لا المسك بمسك ولا الكافور كافور
ويضيف هذا المستشرق ثلاثة أمور
تستحق أن نتذكرها في دراستنا لهذا
الشاعر:

1- أن الصنوبري لم تهتم به أهم مصادر الترجمة للشعراء، إذ كان صغيرا في زمن الأصفهاني فلم يهتم به كتاب الأغاني، وكان مسنا في زمن الثعالبي فلم يهتم به في كتاب يتيمة الدهر، ولهذا ظل ديوانه متفردا لا يهتم أحد بجمعه، حتى تصدى لهذا الدكتور إحسان عباس في زمن ليس بالبعيد.

2- أن الصنوبري مؤسس فن أطلق عليه «الثلجيات» إذ تغنى بالثلج، ووصفه، ولم يكن شاعر عربي سبقه إلى هذا، ومن البدهي أن الجبال في شمالي سورية والعراق تكتسى بالثلج أيام الشتاء، وهذا ارتباط طبيعي بين الشاعر والبيئة. يقول:

والحمر الوحشية والنعام، وما تعاني في
الصحراء، يقرب بوضعها في لوحات
حية، معاناته هو في حبه لمية، بل معاناته
في الحياة في جملتها. إننا في قصائد
الصنوبري ومقطوعاته، لا نجد صور
المعاناة، والقهر، والضياع، وإنما نجد
صور الرخاء والراحة والنفس السعيدة
بكل ما ترى وما تعيش. وستكون لنا وقفة
مع نماذج من شعره، ولكننا قبل هذه
الوقفة يجب أن نتذكر أن هذا الشاعر لم
يكن منفصلا عن تطور الشعر العربي،
وأضال لم يكن قد استحدث ما ليس فيه،
فهو من الناحية الفنية يتأثر طريقة أبي
تمام في اهتمامه بالبدیع، بصفة خاصة
فن الجناس، والطباق، ويهتم بالاستعارة
أكثر من التشبيه، كما أنه - على طريق
الموضوع ذاته - أي الاهتمام بصور
الطبيعة، يتأثر خطو أبي نواس وابن المعتز
وابن الرومي أيضا، ولا يعني هذا أن
الصنوبري لم يضيف شيئا، أو أنه مجرد
«صدي» لمبتكرات هؤلاء الشعراء، فسفرى
- بالأمثلة - أن له حضورا خاصا، وقدره
تجاوز أهم شعراء الطبيعة في الشعر
التراثي العربي، ابن المعتز، الذي يقول عنه
المستشرق آدم متر، في كتابه الشامل:
الحضارة الإسلامية في القرن الرابع
الهجري - عصر النهضة في الإسلام -:
وعند ابن المعتز نفسه نجد الشعور بجمال
الطبيعة والتمتع به يظهر قويا في
الخمريات، فقد بدأ أصحاب الشراب
يتمتعون بجمال الجنان والأشجار،
ويشربون بين الورد والنرجس والجلنار
والأقحوان، وغناء الطيور، وذلك كله في
الربيع «وموسم الحياة».

إن المستشرق آدم متر يعد الصنوبري
صاحب مذهب خاص، أو مؤسس اتجاه
فني متميز، إذ يصفه بأنه «أول شاعر

لا ومكان الصليب في النحر
منك ومجرى الزنار في الخصر
والحلق المستدير في سَبَج
على الجبين المصوغ من درّ
وسكر أجفانك التي حلف الـ
فتور ألا تفريق من سكر
وأقحوان بفيك منتظم
على شببيه الغدير من خمر
ما صبر الشوق لي فأصبر يا

من حسنه فيه قلة الصبر
وهذا الوصف - على أية حال - شكلي لا
يدل على عاطفة حقيقية، وفي هذا ما يؤكد
أن شغف الصنوبري بالطبيعة كان نقطة
التمييز الأساسية في شعره. وكذلك نجد
صدي أبي نواس، في تزهيده في البداية
الطللية والتهكم بها، وإن كان أبو نواس
يضع الخمر في مفتتح قصائده، فإن
الصنوبري يؤثر الطبيعة ويراهها الأحق
بأن تنصدر القصائد:

وصف الرياض كفاني أن أقيم على
وصف الطول فهل في ذاك من باس
يا واصلف الروض مشغولا بذلك عن
منازل أوحشت من بعد إيناس
قل للذي لام فيه هل ترى مكلفاً
بأملح الروض إلا أملح الناس؟!
على أن الصنوبري يصل أقصى مدى
لفنه في تشخيص الطبيعة، في قصيدة
نادرة المثال بالنسبة للشعر العربي، ففي
هذه القصيدة تناقست الأزهار وتبارت في
مجال الحسن، وحكم فيها بالتفوق
للرجس. ولعل ابن الرومي سبق إلى
شيء من هذا، ولكن قصيدة الصنوبري
أكثر اكتمالا واشباعا وتوازنا، كما نرى في
هذا النص:

خجل الورد حين لاحظته النر
جس من حسنه، وغار البهار

دَهَبٌ كـؤوسك يا غـلا
م فإنه يوم مـفضـض
والجو يجلي في البيا
ض وفي حلى الدر يعرض
أتظن ذا ثلجـا وذا
ورد على الأغصان ينفـض
ورد الربيع مالون
والورد في كـسانون أبيض
3. وأن الصنوبري استصفى صديقا
شاعرا هو «كشاجم» الذي شاركه لهوه
وسروره، كما شاركه في اتجاهه الفني،
وهو تشخيص الطبيعة، وإظهار جمالها
في قطع وقصائد تستقل بنفسها، ففن
كشاجم الشعري هو استمرار لفن
الصنوبري.

(3)

لقد تعددت فنون الشعر عند
الصنوبري ما بين مدائحه في أمراء
عصره، وقصائده المتنوعة في آل البيت
النبوي، وما يتصل بالعقيدة المذهبية
كالوصية، أو التاريخ النضالي،
كاستشهاد الحسين، أو ما يدل على ولائه
ومودته لزعماء آل هاشم في منطقته
بصفة خاصة. وهو في كل هذا يتشابه مع
غيره من شعراء الشيعة، فلن يخرج عما
سبق إليه كثير عزة في العصر الأموي، أو
السيد الحميري في العصر العباسي
الأول، بل إنه يتشابه كذلك في كثير من
مقطوعاته الغزلية، وفي تفضيله التغني
بالطبيعة والشراب، على الوقوف على
الأطلال، إننا نجد صدي بشار بن برد في
هذه القطعة الغزلية التي قالها في إحدى
الجماليات المسيحيات ممن كان يلقاهن في
دير زكي، حيث يطيب له الشراب وأنشاد
الشعر بين رهطه:

النرجس» - «لم أزل أعمل التلطف» -
«فجمعنا همو»، فالفعل هنا إنساني
صريح..

فالشاعر هو الذي رأى، وأعمل الحيلة،
وصنع مجلسا جمع فيه أطراف النزاع،
ولو أنه احتفظ بأنواع الزهر المتنازعة أن
تقوم بهذا العمل التوفيقى بذاتها،
استجابة لطبعها الجميل، وانتسابها إلى
عالم من الشذا والرقعة.. لكنت القصة،
وكان الرمز فيها أبهى، ولكن هذا التطوير،
أو المنعطف الذي تطورت إليه المناقشة دفع
إلى الجو التمثيلي المتخيل صورة منعكسة
مباشرة من مجالس الصنوبري
(الواقعية) التي تتزين بكل أنواع الزهر
دون تفرقة.

2- وفي هذه القصيدة تحولت
خصائص الزهر اللونية، والشمسية،
والمسكية، والشكلية، إلى حالات نفسية،
وصفات وحركات.. فحمرة الورد من
الخلج، وصفرة البهار غيرة، وزهرة
الأقحوان قم ضاحك ظهرت ثنياه جدلا،
والبياض الشمعي لون الياسمين إنما هو
من سقامه (مرضه) أما شقائق النعمان
فحمرتها الداكنة إنما هي أثر لطم الخدود،
ويمضي البنفسج بزرقته الداكنة لابساً
ثياب الحداد، ولا تفوته دقة التدرج في
هذه الصورة فقد جعل الزرقة الخفيفة في
أعلى زهرة البنفسج بمثابة الدخان.

3- ومن المتوقع أن يكون هذا الحشد من
الأزهار مؤديا إلى شيء من التكلف، وهذا
شأن المبالغة في أي شيء، حتى لو كان
جميلا، ولكن ما يهمه أنه انتصر للنرجس
فجعله يسيطر على الجميع (الأزهار
والبشر أيضا) بما له من عيون ساحرة،
وقد وصفت هذه القصيدة بأنها ذهنية
التركيب، بمعنى أنها مصطنعة بالتأمل
والتدبير، وليست من وحي الطبيعة

فعلت ذاك حمرة وعلت ذا
صفرة، واعتري البهار اصفرار
وغدا الأقحوان يضحك عجبا
عن ثنايا لثامهن نضار
ثم نم المنام واستمع السو
سن لما أذيعت الأسرار
عندها أبرز الشقيق خدودا
صار فيها من لطمه آثار
سُكبت فوقها دموع من الطل
كما تسكب الدموع الغزار
فاكتسى البنفسج الغض أثوا
ب حداد وخانها الاضطبار
وأضر السقام بالياسمين
الغض حتى آذى به الإضرار
ثم نادى الخيري في سائر
الزهر فوفاه جحفل جرار
فاستجاشوا على محاربة النر
جس بالجحفل الذي لا يبار
فأتوا في جواشن سابغات
تحت سجف من العجاج يثار
لما رأيت ذا النرجس الغ
صن ضعيفا ما إن لديه انتصار
لم أزل أعمل التلطف للور
د حذارا أن يغلب النوار
فجمعنا همو لدى مجلس في
له تغني الأطيهار والأوتار
لو ترى ذا وذا لقلت خدود

تدمن اللحظ حولها الأبصار
1- إن المشهد العام في هذه القصيدة
إنساني، فالفعل ورد الفعل البشري هو
الذي نظم خطوات التدرج الفني القصصي
في القصيدة، وكذلك كانت النهاية - أو
لحظة المصالحة - فعلا إنسانيا، ولكن
الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة جعل
المشاركة الإنسانية تنتقل من المستوى
الرمزي التنظيري إلى مستوى التدخل
المباشر، ذلك حين قال: «لما رأيت ذا

هناك قطع أقل تكلفا، أو هي بعيدة عن
التكلف، لكنها لا تتشكل في سياق قصة أو
حكاية، إنها من الوصف المباشر، ومع هذا
نجد لها إيقاعا جميلا، وصورا مؤثرة،
وسياقا مقبولا، حيث يمتزج الزهر بحياة
البشر، ويتبادل معها الصفات، كأن يقول:

يا ريم قومي الآن ويحك فانظري
ما للربى قد أظهرت إعجابها

كانت محاسن وجهها محجوبة
فالآن قد كشف الربيع حجابها

وردُ بدا يحكي الخدودَ ورنجس
يحكي العيونَ إذا رأت أحبابها

وكان حُرْمَةُ البديع وقد بدا
روس الطواوس إذ تدير رقابها

والسرّ وتحسبه العيون غوانيا
قد شمّرت عن سوقها أثوابها

إن إشباع الصورة بالحركة النفسية
مثل المشبه به في (العيون إذا رأت أحبابها)

والحركة الحسية اللونية في المشبه به
أيضا في (روس الطواوس إذ تدير رقابها)

والحركة الحسية النفسية، وما تحرك من
شعور في المشبه به كذلك في (غوانيا قد

شمّرت عن سوقها أثوابها) هذا الاشباع
استبعد الاتهام بالذهنية، ومن ثم تجنب

التكلف، وحافظ على سمته الأساسي
كأحد أصوات الطبيعة الموهوبين في تاريخ

الشعر العربي.

والفطرة الهادية. ففي القصيدة أسماء:
الورد، والرنجس، والبهار، والأقحوان،
والسوسن، وشقائق النعمان، والبنفسج،
والياسمين، والخيري، فهذه تسعة أنواع
من الأزهار منظومة في سياق حكاية،
ينتزع كل نوع وصفه، ويحاول أن يكتسب
معنى، ويدخل في علاقة، فمن المتوقع أن
ينجح الشاعر في بلوغ هذا الهدف حيناً،
وأن يعجز امتداد القصيدة التي لم تزد عن
خمس عشرة بيتاً عن تحقيق مراد الشاعر.

قد يكون الانتصار للرنجس، وعقد
المصالحة من أجله، مجازاة لقصيدة ابن

الرومي التي انتصر فيها للرنجس كذلك،
وكان الصنوبري قد عقد قصائد غيرها

انتصر فيها للورد، وهذه ناحية عقلية
ترتبط بمبدأ «شعري» في التراث العربي،

فعلامه الشاعر المقتدر أنه يستطيع أن
يمدح الشيء، ثم يستطيع أن يذم الشيء

نفسه، ويكون مقنعا في المرتين.. أي أن
الشاعر هو الذي يستطيع أن يحسن

القبیح، ويقبَح الحسن، وهذا دليل قوة
الشاعرية، وأنه يقدر أن يرى الأشياء في

ثوب غير الذي نألف أن نراها فيه.

على أنه من الممكن أن يكون الانتصار
للرنجس - في هذه القصيدة - عودة إلى

طبيعة منطقة حلب التي كان يكثر فيها
الرنجس.. فكان هو الزهر المفضل في
المجالس.

خطابة الشعر الحديث

د. أحمد محمد العتوق/ جامعة الملك فهد للبترول والمعادن. الظهران - المملكة العربية السعودية

هناك مزاعم قد يصرح بها بعض قراء الشعر العربي وبعض الدارسين أحياناً أو يشيرون إليها، مفادها أن معظم نماذج الشعر العربي الحديث إن لم تكن كلها لا تصلح للإلقاء على مسامع الجمهور، كما كان هو المؤلف بالنسبة للشعر العربي التقليدي؛ ذلك لأن هذه النماذج تفتقر إلى خصائص الخطاب المباشر الذي يتلاءم مع طبيعة الإنسان العربي وتركيبته الوجدانية. كما تفتقر إلى مقومات التواصل المسموع الذي يمكن أن تتم من خلاله عملية التراسل وتحقيق استجابة الوعي واستثارة العاطفة.

إن نماذج الشعر الحديث - كما يقولون - في غالبيتها غامضة المعاني، كثيفة الصور، مثقلة بالرموز، مستغلقة اللغة، شائكة الأسلوب، مضطربة الإيقاع يحتاج المتلقي معها إلى التغلغل والتحفير والنش بحثاً عن المعنى المتستر والرسالة الكامنة وراء النص. والجيد العمق من هذه النماذج يعتمد على ثقافة قائله أكثر من تجاربهم ويميل إلى المبالغة في التركيز والتجريد واستخدام الرموز واستلهاه العقل الباطن، حتى ليصبح التعامل مع بعض هذه النماذج نوعاً من استكشاف الغيب، ويحتاج من القارئ إلى ثقافة لغوية وفكرية واسعة ويتطلب التأمل والتفكير والمراجعة والتكرس والصبر. (1) وهذا لا يتأتى إلا بالقراءة المتأنية وليس بالسماع.

وإذا كان فهم الجيد من هذا الشعر الحديث لا يتأتى بالفعل إلا بالقراءة، ومن قلة قليلة من متلقي الشعر ومتذوقيه، وكانت القراءة كما هو حاصل تتراجع أمام التحديات والصراعات والإغراءات المختلفة التي يواجهها الإنسان العربي الحاضر. وكان الشعر كما يرى البعض يتراجع شيئاً فشيئاً أمام زحف الرواية وفنون السرد الأخرى، (2) فهل يبقى للشعر بعد كل ذلك جمهور يذكر ووظيفة اجتماعية وإنسانية لها أهميتها البارزة؟!

لقد أقر بعض شعراء الحداثة العرب البارزين بتضاؤل جمهور الشعر الحديث

وقلة شعبية. فقد صرح أدونيس - على نحو المثال - بالقول بأن «الشاعر الثوري العربي الحقيقي ليس له جمهور وإنما له قراء» (3) وأنه مضطر لأن يواجه جمهوراً صغيراً من القراء، وأعيا عنيماً صلباً، مثقفاً. ولم ينكر هؤلاء ابتعاد شعرهم وتجرده من السمات الخطابية، بل أكد بعضهم على (ضرورة ابتعاده عن طريقة الشعر العربي القديم الموزون - المقفى الذي يلعب بعواطف الناس والذي كان فيما مضى يمثل الصحيفة ومنبر الإعلان والدعاية). (4)

هل يمكن أن تفضي مثل هذه الفرضيات وهذه التصريحات إلى أن التواصل المباشر في الشعر الحديث عن طريق السماع يكاد يكون معدوماً، وأن تأثيره الحقيقي المطلوب في الجمهور أصبح مفقوداً أو شبه مفقود، وأن الفاعلية فيه أضحت ضئيلةً محدودة؟ وهل يعني ذلك أن الشعر العربي قد فقد دوره العاطفي المألوف مع هذه التوجهات الحديثة. وهل يكفي لتحقيقه لهذا الدور أن يكون موجهاً لقلّة قليلة من المثقفين.

إن القول بأن الشعر الحديث غير صالح للإلقاء وإن كان مبالغاً فيه فإنه ليس بجديد كثيراً عن الحقيقة، فله ما يدعمه من الواقع، حيث لا نعدم أن نشهد نماذج من الشعر الحديث تقرأ على الجمهور فلا تجد لها بين هذا الجمهور أثراً أو صدًى. بل أن بعضها يقرأ على جمهور خاص من الأدباء والمثقفين فلا يقابل بغير الفتور والبرود والحيرة أو الانتظار الممل، وإن حقق بعض التجاوب فغالباً ما يكون هذا التجاوب مشوباً بالتردد والمجاملة والحدز. ولقد شهدت بنفسني في هذا العام بالذات شاعراً مشهوراً على المستوى العربي يلقي بعض قصائده على جمهور غفير من الأدباء والمثقفين وعشاق الشعر وفي مناسبة من أبرز المناسبات الأدبية العربية، فلا تفلح تلك القصائد في استثارة الجمهور ولا في

اجتذابه، رغم ما كان يتمتع به صاحبها من رخامة الصوت وجلالته وفصاحة اللسان وحلاوة النطق وبهاء المنظر وهيبة الشهرة وأهمية المنصب، وما كان يظهر من حماس وتقن في الإلقاء وتنغيم الصوت، لقد كان الجمهور يحملق في شاعره في دهشة وحيرة وانتظار حتى النهاية! ولم يصفق له عندما انتهى من بين ذاك الجمهور الغفير سوى عدد قليل ممن أحاط بالقائمين على الحفل وجاملهم أو جامل شاعرهم.

إن فتور الجمهور وعدم تفاعله مع ما ألقاه الشاعر المذكور من نماذج لا تعني بآية حال من الأحوال رداءة هذه النماذج، كما أن شعبية الشعر أو جماهيريته لا تعني بالضرورة جودته وتميزه والمقبول على مستوى عامة المثقفين لا يعني الأحسن دائماً والمشهور ليس على الدوام أحق بالشهرة من سواه. فقد ذكر أن الأخطال قال للفرزدق يوماً معرضاً بشعر جرير «والله إنك وإياي لأشعر منه، ولكنه أوتي من سيرورة الشعر ما لم نؤته» (5).

ولكن هل يمكن القول بأن كل الشعر الحديث قد فقد شعبيته أو فاعليته وتأثيره على مستوى الجمهور العام، أو بعبارة أخرى أن هذه الفاعلية قد أصبحت مقصورة على جمهور خاص من القراء، أم أن المزايم التي سبق ذكرها أو الإشارة إليها هي من باب إطلاق حكم الجزء على الكل وإجراء حكم الخاص على العام، وأن فيها مبالغة وتعميماً ينم عن موقف غير محايد من الشعر الحديث أو غير متفهم لطبيعة هذا الشعر.

مهما كانت الأسباب أو الدوافع للأحكام أو التصورات السابقة الذكر فإن لبقائها واتساع نطاقها بلا شك آثاراً سلبية على مستقبل الشعر العربي، لأن من شأنها أن تفضي إلى الاعتقاد بتراجع الإمكانات القيادية الموروثة في الشعر العربي ما دام

قد تقلص دوره التأثيري المباشر على المستوى الجماهيري والمرتکز الأساسي في التغيير والقيادة والثورة هو الجمهور بميدانه الواسع.

على ضوء ما سبق ذكره يصبح الحديث عن طبيعة الخطاب الشعري الجديد وعن نوعية الجمهور الذي يمكن أن يتسع لتلقي هذا الخطاب والإشكاليات المرتبطة بذلك ضرورة قائمة، ولا سيما في ظل الاعتقاد بأننا أصبحنا في زمن الرواية، ذلك الاعتقاد الذي تبلور وتطور واتسع نطاقه لدى بعض نقادنا في الآونة الأخيرة بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل وما تبع ذلك من انبهار ولهفة وهرولة وراء الشهرة و (المجد)... إلى درجة أن انصرف عدد كبير من شعرائنا عن الشعر وتوجهوا إلى السرد القصصي. وليس في ذلك بالطبع من ضرر أو مشاحة، إلا أن أننا لا نود أن يكون ازدهار نوع أدبي على حساب غياب نوع أدبي آخر.

لامراء في أن الشعر العربي الحديث - بما يحمل مصطلح الحداثة من معنى - لم يعد منبريا خطابيا جماهيريا على النحو المؤلف في الشعر العربي التقليدي، لأن هذا الشعر وبكل بساطة أصبح في معظمه متحررا من كثير من القيود والاعتبارات الشكلية التي تدخل في تكوين ما يسميه أحد الدارسين بالبورّة الخطابية في النص الشعري (6) وتعد من أسس الأداء الخطابي المباشر في الشعر العمودي التقليدي، والتي كان الشاعر القديم يحرص على تحقيقها، أو يسعى إلى الإلتزام بها، بل يحذر الخروج عنها أو عليها، لأن الأعراف والأذواق الأدبية السائدة والنظريات النقدية المهيمنة آنذاك كانت تقضي بهذا الإلتزام وتحتم الثبات على الأصل.

كان الشعر في الأصل ينظم لينشد ويغنى ويروى ويسمع، لأن الناس في

غالبهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة، بل حتى بعض الشعراء أنفسهم كانوا كذلك. (7) وإنما كان الشعر يكتب بعد ذلك ويدون ليصان من الضياع ويحفظ وتخلد به تواريخ الأمم وثقافاتهما وأمجادهما، وليس مفع من رغب في سماعه. وحتى الملأحم والأناشيد المطولة، ذاعت وانتشرت - كما يظن - مشافهة على ألسنة الرواة والمنشدين قبل أن تسجل وتحفظ في الكتب أو تنقش على الألواح. فقد نقل أن الشاعر اليوناني الضرير (هومروس) كان يحفظ ملحمتي الإلياذة والأوديسة اللتين نظمهما حفظا كاملا وينشدهما في القصور والمحافل على أنغام الموسيقى. (8)

وقد بقيت عادة إنشاد الشعر والتغني به وتسميعة للجمهور في أوروبا، حتى بعد انتشار الكتابة وذيوع الكتب، فكان معروفا عن بعض شعراء القرنين الخامس عشر والسادس عشر للميلاد مثل: (كليمان مارو) Clement Marot شاعر بلاط ملك فرنسا، فرنسوا الأول، و (ادموند سبنسر) Edmund Spenser

شاعر بلاط الملكة اليزابث الأولى أنهم كانوا يلقون قصائدهم أمام ملوكهم قبل أن تظهر منشورة على صفحات الكتب. وقد بقيت أغاني التروبادور المشهورة والرومانث الأسباني التي كان يدور أغلبها حول مآثر الفرسان الأسبان ومغامراتهم مع أميرات الأندلس، بقيت هذه تنشد سنينا عديدة قبل أن تسجل، ولقد ظلت عادة إلقاء الشعر والتغني به أمام الجمهور سائدة ومحبة لدى الشعراء وفي الأوساط الأدبية في أوروبا عامة حتى عصرنا الحاضر (9).

أما قدماء العرب فقد قالوا أرجازهم وترنموا بها، وأنشدوا قصائدهم وأمادحهم في السلم والحرب، وفي المضارب والواحاح والمواسم الأسواق،

ألفاظه الرنانة الفخمة المؤثرة وقوافيه العذبة وترانيمه المثيرة، وتهز أحاسيسهم معانيه وصوره وخيالاته وتهاوليه الثابتة المتحركة عند إنشاده وتطربهم أيما إطراب، وعلى قدر ما يتمتع به المنشد من جمال الصوت وحسن الأداء.

يروى عن هارون الرشيد على نحو المثال أنه كان يعشق الشعر ويضطرب لإنشاده أكثر من طربه بالغناء (10). وهذا ليس لأن الأشعار كانت تنشد في مدحه فحسب، وإنما لشدة تذوقه للشعر وعذوبة ألفاظ هذا الشعر وأصوات منشديه في سماعه أيضاً.. وكان الشعراء في العصور العباسية بنحو عام يقومون بين يدي الممدوح في مجلسه والناس حضور، ينشدون قصائدهم، «وكان الوقع الأول المباشر للقصيدة كثيراً ما يحدد مقدار قبولها والمنحة التي يكافأ بها الشاعر عليها» (11).

ونتيجة لذلك أصبح الشاعر كبير العناية ببناء أوزانه وبإلقاء شعره. وكان من لا يجد في نفسه القدرة على الإلقاء المؤثر من الشعراء أو كان يخطئ في نطقه أو لا يفصح في إنشاده كأبي العطاء السندي وزياد الأعجم مثلاً، يتخذ له راوية وينيب عنه من ينشد شعره. (12) بينما ينتقي من الرواة والمنشدين صاحب المنطق الفصيح والأداء السليم والصوت الرخيم المؤثر. وإذا ألقى شعره بنفسه قام كالخطيب أو الممثل على خشبة المسرح. فقد نقل عن البحثري أنه كان إذا قام ينشد شعره تشدق وتزاور في مشيه، مرة جانباً ومرة القهقري، وهز رأسه مرة ومنكبه أخرى (13).

ولقد أدت المبالغة في الاهتمام بخطابية الشعر آنذاك إلى أن ينظر بعضهم إلى الشعر على أنه حرفة وصناعة ونوع من الخطابة، بل أنه لا يختلف في جوهره عن الخطابة إلا بكونه «كلام موزون مقفى»

قبل أن تنقل هذه القصائد والأماديع عنهم وتدون بعشرات السنين، وألقى أصحاب العلاقات معلقاتهم وخاطبوا بها أسماع الجماهير وأطربوهم وألهبوا بموسيقاها وجمال إنشادها عواطفهم وأثاروا مشاعرهم، ثم رويت من بعد ذلك عنهم وسمعت من مردي إنشادها مرات ومرات قبل أن تكتب وتعلق على الكعبة أو سواها.

وماتزال مظاهر الشفاهية في الشعر العربي باقية في بعض أوساطنا الاجتماعية التي ما فتئت تحتكم في فنّها إلى الفطرة والسليقة الأصلية، فلا يزال الشاعر العربي يترنم بأزجاله في روابي الشام وعلى سفوح جبالها، ويلقي أشعار أبي زيد الهلالي وسيرة عنتر في أرياف مصر وروابيها، أو يردد مقطوعاته الشجية من الشعر النبطي على أنغام الربابة في بادية الجزيرة ويرسل مواويله العذبة على شواطئ الفرات.

ظل الشعر العربي محتفظاً بطبيعته كفن شفاهي عظيم الأثر على مر العصور، حتى بعد أن انتشرت الكتابة وتطور الاهتمام بالتدوين والتأليف، وبقي الناس على عهدهم ألفوا من سماع الشعر في معظمه يغنى في مجالس اللهو والأنس أو ينشد في بلاطات الخلفاء وأندية الأدب ودور الثقافة وأروقة العلم، كما يلقي في مناسبات الناس ومحافلهم الخاصة والعامة فينال الحظوة والجاه والإقبال الكبير، ثم يروى بعد ذلك عن قائله ويردد ويتكرر سماعه على مرور الأزمان. أو تختار له أعذب الألحان والأصوات فينشد ويغنى.

وقد كان الناس في مقابل ذلك متجهين للشعر، مهئين طبيعته وثقافة للتعامل مع الشاعر المنشد، معتادين على التفاعل مع نبراته الخطابية المججلة وإيقاعاته العذبة ونغمات صوته المؤثر، لا تكاد آذانهم تسمعه حتى تتلقفه قلوبهم. تسحرهم

هو عليه، أو يخيله على غير ما هو عليه، وعلى هذا فالقول الشعري يقبل من الخطابة بمقدار، ويظل على ذلك قولاً شعرياً (17). وهكذا بقي التآرجح بين هذا الخط و هذا التفريق بين الشعر والخطابة حتى ظهر الشعر الحديث.

إن الشعر الحديث انطلق من خلال رؤية جديدة مختلفة في دوافعها وأهدافها وظروفها وملابساتها وقوانينها عن الرؤية أو الرؤى القديمة، وعلى أساس من ذلك اختلف مفهوم الشعر في طبيعته وشكله وبنائه وأدائه وأوجه التعامل والتفاعل معه والتأثر به.

إن الشاعر الحديث كما يقرر أدونيس: «يرتبط بتطلعات، بحركة الكشف، بهاجس التغيير والتجاوز، يرتبط بابتكار المستقبل، بهذا وحده يستطع أن يؤثر في وعي القارئ، أي في وعي الجمهور» (18). ولهذا فإن من جملة ما يسعى الشاعر هو التحرر من كل القيود التي يراها مكبلة لحريته أو مانعة لانطلاقه في آفاقه الخيالية الوجدانية الواسعة أو معيقة لتطلعاته نحو الكشف والتجديد والتجاوز والابتكار والخلق. إنه في ثورة دائمة، وقصيدته الجديدة تقود كما يعبر نزار قباني «حركة عصيان خطيرة ضد العادات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها، وتحررت موسيقياً من الجبرية، ومن حتمية البحور الخيلية ووثنية القافية الموحدة ثم خرجت من الموالاتة إلى المعارضة» (19) وبهذه المعارضة تخرج القصيدة الحديثة على كثير من مقاييس الجمال القديمة.

الشاعر الحديث يسعى للتحرر من قيد الوزن الملزم: من تلك الإيقاعات الموسيقية الرتيبة الثابتة، المتمثلة في التفاعيل المحددة ونبرات القافية الرتيبة التي تنتظم الشعر التقليدي وتوشح نماذجه، لتخاطب سمع المتلقي، وتدخل من خلال هذا السمع إلى

وبناء على هذا الاعتقاد فقد كان هؤلاء يولون اهتماماً كبيراً بكل ما يجعل منه خطاباً جمهوري الإيقاع يملأ فم من ينشده وأذن من يصغي إليه: فيبالغون في انتقائه وبنائه، ويهتمون بأصوات الحروف وأجزاء التفاعيل ورنين القوافي وجلجلة الكلمات. ويسعون بحذق المحترف الواعي وبراعة المتفنن في صياغة الألفاظ وزخرفة التراكيب لأن يحققوا مقولة الجاحظ وابن طباطبا العلوي وأضرابهما من الذين كانوا يرون أجود الشعر ما كان معتدل الوزن، سليم العبارة، صادق التشبيه، مكشوف المعنى، مطابقاً للحال التي يعد معناه لها... وإن «من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول قبل استتمامه وقبل توسط العبارة» (14)... ذلك لأن القصائد كالخطب، في اشتراط الإبانة والإيضاح، ومن هنا كان «خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته» (15).

هذه الاعتبارات الشكلية راعاها الشاعر القديم إما اقتناعاً منه بها أو خوفاً من سطوة نقاد عصره. وإن كان يغلب عليه طبعه أحياناً وتغلب عليه نزعته إلى التحرر من القيود فيحيد عنها أو عن بعضها. كما حصل ذلك في شعر الرجز والموشح والبند ثم الخمسمات والرباعيات وغيرها من الأنماط والأجناس الشعرية التي خرج هذا الشاعر فيها على عمود الشعر الموروث بشكل أو بآخر... أما النقاد فقد بقي بعضهم يخلط بين مبادئ الشعر ومبادئ الخطابة، (16) بينما فرق بعض آخر منهم بينهما في أمور. فقد قرر حازم القرطاجني على سبيل المثال أن الخطابة قائمة على الإقناع، وأن الشعر قائم على التخيل، والإقناع يقود إلى ترجيح الظن. بينما التخيل في الشعر قد ينقل الشيء على ما

نفسه، فتحركها حركة سطحية وقتية سريعة، وتكسب دعمه المباشر، وتشارك الكلمة والصورة الجاهزة وصوت المنشد وترنيماته في كسب الموقف الآني دون أن تتغلغل في الأعماق أو تستمر في تحريك اللاوعي. إنه هنا يعتمد في خطابه الشعري على الإيقاع الطبيعي في اللغة حسب تعبير (كودول) Coudwell والقيم الصوتية الباطنية الكامنة في عناصر هذه اللغة، على الموسيقى النفسية الداخلية التي تتناغم في وجدان ذلك المتلقي المنذوق الخاص أكثر من اعتماده على الموسيقى والصورة الشكلية الخارجية. أو على القيم التي يحكمها العروض ووحدة القافية بمفردهما(20).

الشاعر هنا لا يكتفي بدعم المتلقي الآني السريع، ولا يخاطب بشعره الجانب السطحي من وجدان هذا المتلقي، وإنما يتطلع إلى أن يجسد موقفه ورؤياه في أعماق هذا الوجدان، ويتغلغل بكل ذبذبة خطابه وكل رفة من رفات إحساسه وهمسة من همسات روحه إلى كل زاوية من زوايا هذا الوجدان. لذلك فهو يعمق الرؤية والرؤيا، ويكثف الصورة ويشحن الكلمة بكل ما في عمق إحساسه من إشعاعات وتفاعلات وأبعاد، ويرسم ببراعة كل ما من شأنه أن يشحذ خيال هذا المتلقي وينفذ إلى نفسه ويتفاعل في أحساسه، بكل صدق وأمانة وعفوية وانطلاق عن قيود العقل ورقابته.

والشاعر الحديث أيضا يرى أن الإبداع ليس في المعنى الشعري وحده. كما يرى بعض نقادنا القدامى، ولا في صياغة الكلمات ورص الألفاظ ونسج التراكيب أو سبكها فحسب. كما يرى آخرون، وإنما أن الإبداع، وبدرجة مماثلة إن لم تكن الأولى، في اللغة، اللغة كلها، بما فيها الألفاظ وما يتركب ويصاغ منها، من الصور والأخيلة وما تلمح به وتوحيه وتشير إليه،

والحروف والعلاقات والخطوط وما يمكن أن تتركه في خيال المتلقي وفكره من ظلال. إن اللغة الشعرية في مفهوم النقد الحديث غاية في ذاتها وليست وسيلة فحسب، فنحن في الشعر كما يقول (رومان جاكوبسون): «لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة، بل أن اللغة تصبح مادة بناء، كما الرخام بالنسبة للنحات»(21) ولذلك فإن الشاعر الحديث يسعى باستمرار لأن يبتكر ويكشف دلالات جديدة وأبعادا مختلفة خصبة متكاثرة لرموز وعناصر هذه اللغة، وأن ينطلق بـ «المجاز» ليخلق بهذه اللغة إلى عالم اللامحدود، ويخترق أبعادها وجوانبها الظاهرة والكامنة، القريبة والبعيدة، الخاصة والعامة. فيستحدث للألفاظ علاقات وارتباطات وأوضاعا لغوية غير العلاقات والارتباطات والأوضاع التي ألفها الآخرون. وأن يأتي منها بما يثير ويدهش ويفاجئ ويجذب ويحير ويصارع الأذهان ويخترق الأخيلة وينفذ إليها ليبقى ويخلد فيها. وإلا كان شعره أشبه بنسخة أخرى لتجارب سابقة. وهكذا تكون عملية استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، والتي تعتبر من أولى مميزات الشعر الحديث(22).

لغة كما يقول (جان كوهن) Jean Cohen نمطان من الوظائف، الوظيفة الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، والوظيفة الثانية هي التي تتجلى في الشعر في أسمى وأبعد صورها وأكثرها موضوعية وتبتعد به عن الخطاب العقلاني المباشر النثري أو شبه النثري عن طريق المجاز والانزياح إلى درجة الخرق الصريح لقانون اللغة(23). وبناء على ذلك فإن الكلمات في لغة الشعر لا تنقل المعاني والصور نقلاً

واللغوي.

إن الصورة في الشعر وفق مفهومها الحديث «لا تجد في الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة لها، لأنها تتغلغل في صميم الأشياء وتتفد إليها وتترك حقائقها الجوهرية ولا تقنع بصورها الخارجية، ولذا نجد المادي الحسي والفكري الوهمي أو الخيالي يتعانقان عنقا ملحاً فيها، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعرية ألا نحكم فيها النظر العقلي، لأنه سيرفضها منذ اللحظة الأولى، ويحول دون إدراك خصائصها الفنية الحقيقية وأن السبيل إلى تذوقها يتطلب فهماً عميقاً للرؤية الفنية المركبة عند الشاعر التي تنأى عن عملية الإدراك الحسي البسيطة التي يشترك فيها الشاعر مع غيره من الناس» (28).

وإذا كان الأمر كما سبق ذكره وتوضيحه فإن الشاعر الحديث ليس محتاجاً في واقع الأمر إلى متلق موسيقي الأذن فحسب، وإنما هو محتاج إلى سامع يمتلك ما يسمى بـ «جماليات التلقي»، من تذوق، وتنبؤ، ومن تألق في الروح، ورهافة في الإحساس، وخصوبة في الخيال، وتأن في الحكم، وتجرد من نزعة الحكم الجماعي، وتحرر من قيود التقليدية ورتابة النفس، وبدائية الموقف. بالإضافة إلى ما يجب أن يمتلكه من حس موسيقي صاف وقرينة قابلة للتصاهر والتعانق والتلاقح. محتاج إلى قارئ واع يمتلك ثقافة فنية ورؤيا مستقبلية حرة صافية. وهذه الشروط بطبيعة الحال لا تتوافر في المتلقين على نحو جماهيري عام، بل لا تنطبق إلا على قلة قليلة من الجمهور. وإذا فلا نستغرب أن تكون هناك نماذج شعرية حديثة عديدة راقية من حيث بناؤها الفني وطابعها الجمالي وقيمتها الإبداعية مرفوضة على المستوى الجماهيري العام،

مباشراً ليلتقفها الذهن من دون واسطة ويدركها ويتلقاها كما يتلقاها من الخطاب المنثور أو خطاب المتكلم العادي. إن الكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها التلميح والإيعاز والحفز وليس التصريح، يقصد بها بعث صور إيحائية متنامية ذات أبعاد متعددة ومتجددة، قد تتجاوز ذاكرة السامع وحسه التاريخي وعرفه النقلي وتلغي العلاقات المنطقية أو المألوفة بين الأشياء وتضع المستقبل البعيد في صورة الحاضر القريب وتنبأ وتمنح الحلم وجوداً مشخصاً، وبهذه الصور كما يقرر أحد الدارسين يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية (24).

وإذا كانت الصورة الشعرية التي ترسمها الكلمات تفهم في السابق على أنها وسيلة الإبانة والوصف والمحاكاة والشرح والتوضيح الذي يهدف إلى الإفهام والإقناع والاستمالة، أو أنها مجرد محاكاة للواقع وتشكيل للمدركات في صور حسية ترتسم في الخيال الذهني لتعمل على ربط الفكرة أو على تقريب المعنى المقصود وحذف فضوله (25). فإنها في النقد الحديث تفهم على أنها وسيلة لتغريب المعنى أو توسيع أبعاده وخلق رؤية أو رؤى جديدة واستدعاء أفكار وخواطر وإحساسات غير محدودة، وإنها «إثارة للمخيلة ومحاورتها وتحفيزها على رسم صور ذهنية ذات خصائص حسية متنوعة» (26). ويقدر هذا التغريب وهذا التوسيع وهذه الإثارة وما تولده من الدهشة وتوجده من ارتباطات ثرية معمقة تظهر جمالية الصورة وقيمتها الإبداعية في القصيدة. فالاستعارة التي تتخذ في تكوين هذه الصورة مثلاً «لا تعدو أن تكون إسقاطاً لدلالة الصورة الأولى مع بعث لدلالة جديدة» (27). تسهم في إبراز تفرد الشاعر في عملية الإبداع الشعري

أو قاصرة في تأثيرها وفعاليتها على الصعيد الخطابي المسموع.

على الرغم مما سبق ذكره من مبررات لعدم صلاحية الشعر الحديث للإلقاء كصلاحية الأعمال الشعرية الخطابية التقليدية، فإننا لا ننفي بأن تكون هناك أنواع أو نماذج من هذا الشعر صالحة تماماً لأن تلقى، وأن تحقق من التفاعل والتأثير الإيجابي الكبير في نفوس سامعيها. على قدر ما تتحقق فيها من حميمية وإشراق وقابلية على الاختراق والنفاذ، وعلى قدر ما يتوافر فيها من عناصر الإيقاع الداخلي والخارجي الشكلي المثير، ومن عوامل ومؤثرات أخرى خارجة عن النص الشعري ذاته يكون لها بمجملها وقعها الخاص المباشر في نفوس السامعين أحياناً، حيث تصبح هذه المؤثرات الخارجية كالنوتة الموسيقية ورنين آلات الطرب المصاحبة لأداء المطرب وصوته وكلماته. فلا شك أن لنوعية الإيقاع وتقاسيمه والنبر ونغماته دوراً كبيراً في تحقيق الانسجام الروحي والخيالي بين الشاعر والمتلقي، ومن ثم تحقيق إيجابية التواصل.

إن شعر التفعيلة الشائع لدى كثير من شعرائنا المعاصرين، والذي يخرج عن الرتبة الصارمة في نظام الإيقاع الكمي في الشعر التقليدي دون أن يفرط فيما يمكن أن يضيفه النبر والإيقاع النوعي من توحيد واندماج موسيقي بين الشاعر والمتلقي. هذا النوع من الشعر ربما كان أصلح لأن يلقى وأن يسمع من شعره الأبحر الممزوجة الذي تتشتت فيه وحدة النغم وتخرج عن طوق التألف النوعي فتؤثر أحياناً على الأجواء الروحانية للقصيدة. وشعر الأبحر الممزوجة هذا قد يكون بدوره أصلح لأن يلقى ويسمع من الشعر الحر الذي لا يلتزم بأي شكل من أشكال الإيقاع الخارجي المصاحب للإيقاع الداخلي وهكذا... وقد

ألقيت نماذج كثيرة من النوعين الأولين، لشعراء مثل الفيتوري، ونزار قباني، ونازك الملائكة، وصلاح عبدالصبور ومحمود درويش ويوسف الخال وأدونيس وغيرهم وحقت تأثيراً كبيراً في نفوس سامعيها وعلى مستوى جماهيري أيضاً.

لكلمات النص الشعري: نوعياتها وإيقاعاتها وجرس حروفها وأسلوب صياغتها وتركيبها والتجاور بينها، ثمة التعبيرات والصور ومدى شفافيتها وقدرتها على الإحياء والتجسيد والإشعاع، هذه كلها لها أثرها الكبير في عملية التواصل الجماهيري. فعلى قدر ما تمتلك كلمات النص المنطوق من حيوية وحرارة وقدرة على الإدهاش والإبهار وما يكون لها من وقع محبب على أذن السامع ونفسه، يكون تفاعل المتلقي السامع، وعلى قدر ما تمتلك عبارات النص من توازن وتناغم وانسجام وشفافية وتوجه خطابي، وعلى قدر ما تمتلك صور النص ورؤاه من سحر وقدرة على التجسيد السمعي البصري الخاطف والتواصل الروحي الخفي وخطاب اللاوعي. يكون الانجذاب ويكون التأثير على السامع، وينجح الشاعر في أدائه الخطابي.

وعلى العكس من ذلك، بقدر ما يوغل النص في استعمال الرمز وتسخير الأسطورة، وسيميائية التعبير، ويمعن في السفسطة اللغوية يكون الانحسار ويكون التباعد بين الشاعر والملقي وسامعه.

كما هو الحال عندما تلقى بعض نماذج من قصيدة النثر المكثفة، المعبأة بالرموز والتراكيب الحلزونية التي تثقل على السامع وترهق فكره وتبقيه كالمتملس في نفق مظلم.

كان نزار قباني، رغم ما أعلنه صراحة كما رأينا من (عصيان ضد العادات

والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بالشعر القديم والموسيقى الجبرية وحتمية البحور الخيلية ووثنية القافية الموحدة (29) كان يلقي شعره الحديث فيطرب السامعين ويشدهم ويلقى من الجمهور على اختلاف طبقاته تجاوبا واندماجا وألفه، وإن اختلفت نسبة هذا التجاوب منهم بحسب إلتهم للفن وتذوقهم للشعر، ذلك لأن معجم نزار الشعري خفيف أنيق صغير، وكلماته مأنوسة قريبة من غالب متلقي شعره، وتراكيبه مدهشة أحيانا، ولكنها مثيرة مفعمة بالحيوية، وصورة رغم كثافة بعضها ونزوعها أحيانا للتعمق، فهي تعبيرية ملموسة، مسموعة مرئية، تنضح بالحياة والحركة.

لا يجد السامع فيها حاجزاً كثيفاً يمنعه من استشفاف ما وراءها من أبعاد أو استيحاء ولو بعض من إشعاعاتها. لأنها لا تشترط فيه الثقافة العالية واللغة المتعمقة والمستوى الفني الرفيع. فهو يتفاعل معها على قدر ما منحه الله من قدرة على التفاعل وعلى تذوق الجمال والفن. هذا إضافة إلى الموسيقى التصويرية في شعره، والكلمات ذات الأصوات الحركية والدلالات الصوتية المثيرة والأوزان الخفيفة والأنغام المجسدة لحالات الانفعال المتدفق.

وكم يحلو لمتذوق الشعر سماع شعر صلاح عبدالصبور المفعم بالعاطفة، والحوارات الدرامية الهامسة المتحركة والتنويع والتشكيل الصوتي المنغم الذي يضع السامع في جو مسرحي موسيقي، متحفز، ويلهب وجدانه، ويخاطب سمعه وقلبه بعبارات سهلة قريبة هامسة، ولكنها بارزة صارخة قوية مشحونة، تحفر معانيها وصورها في خيال سامعها وروحه بأصوات كلماتها وحروفها العذبة الحادة، وتهز مشاعره بوعي ودون وعي. على أن في أشعار صلاح عبدالصبور

نفسه كما في أشعار كثير من الشعراء المحدثين من مثل نازك الملائكة والبياتي ومحمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان وغيرهم فيها نماذج ذات لهجة خطابية واضحة ونبرات حماسية مباشرة طافحة المعاني والمشاعر، تخاطب وجدان السامع على المستوى الجماهيري الواسع. وإن لم يكن ذلك يعد إيجابيا محبباً في الشعر الحديث على نحو مطلق. ولنصنع لهذا المقطع من قصيدة عبدالصبور «هجم التتار» كمثل على ذلك:

أمي..

وأنت بسفح ذاك التل بين الهاربين
والليل يعقد للصغار الرعب من تحت
الجفون

والجوع والثوب الشفيف
والصم والسعلاة والظلماء تقعي في
الكهوف

أترى بكيتُ لأن قريتنا حطام...؟

ولأن أياماً أثيرات تولت لن تعود؟

أمأه إننا لن نبعد

هذا بسمعي صاحب من أهل حارتنا

العديد

وسعال مهزوم قعيد

وفم يهمهم من بعيد بالوعيد

وأنا وكل - وكل رفاقنا - يا أم حين ذوى

النهار

بالحد أقسمنا، سنهتف في الضحى

بدم التتار (30).

في هذا المقطع من الشفافية والدرامية ما يجعله محبباً للنفس قريبا من الإحساس، له فاعليته الخطابية الكبيرة وتأثيره الإيقاعي والصوتي المباشر في النفس، ليس لقربه من إيقاع الشعر التقليدي ووحدة التفعيلة وتواتر القافية مع تنوعها فحسب، وإنما لحركة المواقف الشعورية فيه. وكلتا الصفتين موجودتان في الحقيقة في كثير من نماذج الشعر الحديث، حيث

يشكل شعر التفعيلة معظم نتاج الجيل الأول من شعرائه على الأقل، ومنهم أحمد عبدالمعطي حجازي وأدونيس ويوسف الخال وسعدي يوسف أيضاً، أما الدرامية أو حركية الموقف الشعوري فقد ميزت كثيراً من النماذج الجيدة من هذا الشعر أيضاً (31).

على أن هناك ظاهرة ملحوظة وهي أن بعض هؤلاء الشعراء يكتبون شعرهم على شكل أسطر، أو على نحو ما تكتب قصائد الشعر الحديث، فتبدو للنظر العابر أو غير المتذوق للشعر وكأنها من القصائد الحديثة المتحررة بينما هي في واقع الأمر قصائد عمودية، فيها من الإلتزام بالإيقاع الكمي وبالقفائية، وفيها من المؤثرات الشكلية الخارجية والخطابية المباشرة ما في الشعر التقليدي. هذا بالإضافة إلى حركية المواقف الشعورية ودرامية التفكير الشعري المفعم بالحيوية ولنستمع إلى أدونيس في هذا المقطع الشعري القصير الذي ساقه أحد الدارسين كنموذج للإلقاء من الشعر الحديث (32).

ما للنجوم الزهر سهرانة

في قريتي، في كوشي الأخضر

أنا الذي قلت لأجفانها

باسمي ازرعني الضوء، وباسمي

اسهري

يقال قال الزهر لي مرة

لولاك لم أورك ولم أزهر

ما أصغر الدنيا في قريتي

تلتم في بيت وفي منظر

فهذا المقطع ما هو إلا أربعة أبيات مقفاة من نوع الكامل (الأحذ) المتزعم بثلاث تفعيلات في كل شطر، والأصل فيها أن تأتي على الصورة التالية:

ما للنجوم الزهر سهرانة

في قريتي في كوشي الأخضر

أنا الذي قلت لأجفانها

باسمي ازرعني الضوء وباسمي اسهري
يقال قال الزهر لي مرة
لولاك لم أورك ولم أزهر
ما أصغر الدنيا في قريتي
تلتم في بيت وفي منظر

وإذا فهذه أبيات من قصيدة تقليدية، وهي نموذج للشعر القابل للإلقاء وفقاً للعرف أو المفهوم القديم، وللمفهوم الحديث الذي يعتبر درامية العواطف ومسرحية الشعور ملخصاً للقيم التعبيرية في النص الشعري 33 باعثة على حيويته وعلى المزيد من التواصل والتفاعل معه على المستويين الكتابي والشفاهي كما يفترض...

وإذا كان اللغة النص دورها المهم في عملية التواصل، وفي تحديد مدى ما يمكن أن يتحقق من هذا التواصل، فإن لموضوع النص نفسه ولمناسبته وتلاقي المشاعر والأحاسيس حوله أو تباين المواقف واختلافها فيه دوره البالغ في تحديد نسبة الانسجام مع هذا النص، وبالتالي في تحديد نسبة القبول أو الرفض. إن المتلقي الذي يجد في النص ما يجسد شعوره الفعلي، وموقفه الذاتي المحدد، وحالته الانية، ويعبر عن أشواقه وأحلامه ومثله أو قيمه الوجدانية والجمالية الذاتية المباشرة. سيجد في نفسه حافزاً للتوجه ودافعاً للاندماج، تماماً كما يجد أنسان ما باعثاً على التخاطب والتحاور مع إنسان آخر في شيء يخصه وموضوع يهيمه ويعنيه. وقد أدرك ذلك نقادنا القدامى وتحدثوا عنه.

يقول الناقد العربي القديم محمد بن إبراهيم بن خيرة المواعيني (ت 564هـ) في حديثه عن تأثير الشعر في حالة التلاؤم بين موضوعه ونفسية السامع. (إن معاني الشعر إذا وقعت حالات النفس تضاعف حسننها عند مستمعها، ومن ثم يكون الشعر سبباً في تحريك المشاعر المتشابهة وإثارتها، فيحترق العاشق ويشرف الجواد

ويمرح المسرور ويترح الحزين(34).

ومن جهة أخرى فإن الشعر كما سبقت الإشارة نغم ولحن وغناء، وإننا كما يقول الشاعر والناقد الفرنسي (بول فاليري) Paul.A. Valery (ت 1945م)

«عندما ندرس أي مقطوعة شعرية قد يكون من الضروري أن نقيم هذا المبحث على الغناء وأن نضع أنفسنا مكان المغني، فهذا هو السبيل الوحيد إلى حماية الجوهر الموسيقي للقصائد» (35). والشعر كذلك أولاً وقبل كل شيء ليس خطاباً عقلياً كما بينا، وإنما هو خطاب وجداني روحي تتكشف فيه أو من خلاله النفس للنفس وتتناجى الروح مع الروح، ويتعانق القلب مع القلب في جو روحاني باطني هامس متحرك. إنه ينطوي على عناصر الإثارة وأسس التمازج النفسي والشعوري التي تتمثل بشكل أو بآخر في فن الخطاب الجماهيري. ولكنه ليس خطاباً جماهيرياً محضاً يقوم على عرض الحقائق وتقرير القضايا أو إقرارها. إنه مزيج من الغناء والإنشاد والتلحين والتمثيل والتخاطب الشعوري الشفاف الذي يهدف إلى إثارة كوامن النفس البشرية وإلى ربط الحقائق الحياتية بالوجدان الإنساني وليس بمنطق العقل ولا تحت رقابته ووصايته.

والشاعر الذي ينشد شعره أمام الجمهور يؤدي في الحقيقة دور الملحن والمغني المطرب والخطيب في آن واحد. ومعروف أن لكل من هؤلاء فنه الخاص، وأن لكل فن من هذه الفنون مقوماته وشروطه ومستلزماته، ولكنها كلها تركز على قاعدة أساسية واحدة وتعتمد آليات مشتركة.

إن القاسم المشترك بين هذه الفنون جميعها هو سلامة النطق وعذوبته، وجمال الصوت أو رخامته، وإيحائية النبرات، وحسن التقطيع والتقسيم

والدقة في ضبط النغم وتنويعه، ثم القدرة على تجسيد المواقف والحركات المختلفة وتمثيل الأحاسيس والانفعالات المتباينة، والتأثير بالنبر وذبذبات الصوت والحركات والإيماءات والإشارات المناسبة. وحسن الأداء وحيويته وبراعة الحوار الوجداني وحرارته وما إلى ذلك من مهيئات عضوية ونفسية وثقافية تؤدي إلى الإتيان في استغلال آلات النطق وطاقت الصوت واستخدام كل آليات الحوار النفسي المباشر والتراسل الشعوري غير المباشر. كل هذه المقومات أو المستلزمات والمهيئات خارجة عن النص ولكنها في الحقيقة داخلية فيه فاعلة مؤثرة في دوره حين يلقي(36).

الكلمة والصورة والصوت والنبرة والإشارة والحركة، بل حتى شكل الملقى وهندامه ووضعه ومكان وقوفه أو جلوسه، وصمته وسكتاته ووقفاته العرضية القصيرة، هذه كلها تشترك في الأداء وفي التأثير، فهذه معطيات موازية للغة، ومن شأنها أن تخلق الأجواء الدرامية المجسدة لإحياء الخطاب الشعري وللقيم التعبيرية فيه والمضاعفة للحوافز السمعية المرتبطة به (37). ولربما أساءت هذه للنص عندما تضعف أو عندما يسوء استخدامها. ومن هنا كان للملحن الماهر والمغني المبدع والمنشد صاحب الصوت الساحر والنبرات العذبة الموافقة لإحياءات النص وأفكاره تأثيرها الكبير في تجسيد النص المغنى نفسه وفي انجذاب المتلقي إليه وافتتاحه به وتفاعله معه.

إن التأثير الصوتي عامة يعد في نظر بعض الباحثين في علم اللغة من أهم المداخل إلى النفس البشرية (38). واللغة بطبيعتها الفطرية أشبه بالغناء منها

التراسل والتواصل الحميمي عبر اللغة المشتركة بينه وبين قائل النص. إن «مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام» كما يقول الجاحظ، حيث «يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتي السامع من سوء فهم الناطق، ولا يؤتي الناطق من سوء فهم السامع» (41).

لا يتوقع من سامع ضعيف اللغة، هزيل الثقافة، ضئيل التجربة، ضيق الأفق، قليل الخبرة بالشعر وأساليبه وفنونه، غير ألف لإنشاده أو سماعه، أن يتفاعل على النحو المطلوب مع ما يلقي على سمعه من شعر إبداعي متعمق، بل حتى لو كان هذا الشعر تقليدياً وكان سطحي اللمسة فوقي الهمسة، فضلاً عن أن يكون شعراً حديثاً مكثف اللغة، معمق الرؤية حافلاً بالرموز أو مشبعاً بالمجازات والإشارات. إن روعة النص الأدبي، كما ينص الباحثون «تضاءل، وقد قتلاشي، إذا هي صادفت نفساً مجربة، ووقعت في آذان لا أصداء فيها، ولا قدرة لها على الترجيع».

وهذا ما جعل نقادنا العرب القدامى يشترطون في متلقي الشعر، كما يشترطون في الشاعر نفسه من «قوة الطبع وحس التمييز والذوق، وكثرة الرواية، والذكاء وحسن التقدير وطول الدربة ودوام الممارسة»، (42) كما عبر عن ذلك أحمد بن محمد المرزوقي واضع فكرة عمود الشعر.

ربما تأثر السامع بلحن الملقى ونبرات صوته، وأحس معه بنوع من الإنجذاب أو النشوة، أو وجد بعض الانسجام مع مقطع شعري معين، أو أسعفته ملكته المحدودة في التفاعل مع جوانب محددة من النص، ولكنه لا يدرك جوانب الإبداع في هذا الشعر كما ينبغي، ولربما وجد

بالكلام (39). وهي تعتمد في جانب كبير من وظيفتها على ما في عناصرها من دلالات صوتية من ناحية وعلى تركيبات ذات طابع منغم من ناحية أخرى، وهذه أهم خاصية لازمت الشعر طوال مراحل (40). ولذلك كان للصوت في إلقاء الشعر عامة تأثيره المضاعف والمباشر. فرب كلمة تخرج بصوت ساحر عذب، ولحن منغم جميل، ونفَس مهيب عميق، فتبدو لسامعها في أروع ما يكون، وتتجسد في أذنه وقلبه بكل ما يمكن أن تشع به من معانٍ وصور وظلال. ولرب منشد للشعر يلعلع ويزمجر بصوته وكأنه يجلد السامعين بالسياط أو يقذفهم بالحجارة.

وإذا كان الإلقاء فناً له شروطه ومقوماته، فإن الاستماع فن له مقوماته ومستلزماته أيضاً ومن أهم وأبرز مقومات الاستماع الفعال ومستلزماته الاستعداد اللغوي والعقلي والثقافي والفني عند المتلقي، والذي يفترض أن يكون محاذياً أو مقارباً لاستعداد الملقى ومستوى ما يلقيه، إن لم يكن مساوياً له. كما أن من مستلزماته - مثلاً - سبقت الإشارة - الاتزان النفسي والتجرد العاطفي وحيادية الموقف واستقلالية الذات. ومن مستلزماته الأساسية في تلقي الشعر خاصة رهافة الإحساس وخصوصية الذهن والخيال وتذوق الفن، والقدرة على الإسراع في التقاط الصورة وتحويل الإشارة وترجمة اللحظة والحركة والنبرة. ثمة أشياء أخرى يلزم توافرها، كالألفة والدربة والمران والتهيو النفسي الكامل.

إذا كانت هذه الصفات كلها مطلوبة في قارئ الشعر الحديث عامة، فإن طلبها من متلقيه سماعاً أولى وأكثر ضرورة، ليتمكن أن تتحقق المشاركة وتتم عملية

نفسه أمام خطاب مثقل برطانة لم يألّفها ولم يدرك من فحواها شيئاً. وما ذلك بغير، لأن الشعر مهما كان نوعه وشكله ومستواه له لغته الخاصة التي تختلف عن لغة الناس العامة، وإن كان هذا الاختلاف نسبياً.

ولا يتوقع كذلك ممن له موقفه المتحفظ من الشعر الحديث، وله حكمة السليبي المسبق عليه وصدوده النفسي منه، أن يتجاوب ويتفاعل مع ما يلقي عليه من هذا الشعر، هذا إن وجد في نفسه استعداداً لسماعه والحلم في متابعة ما يلقي عليه من نماذج. إن موقف المتلقي النفسي أو الشخصي المسبق تجاه الشعر أو الشاعر الملقي ذاته له تأثيره الكبير على تقبل النص الملقي وعلى التفاعل معه، سواء كان هذا النص مقروءاً أو مسموعاً. ولربما كان له مع المسموع تأثير أشد، لتساعد عناصر الإثارة في المسموع من قبل الملقي والمتلقي.

وإذا كان للموقف النفسي أو العاطفي هذا الأثر على الصعيد الإنساني عامة، فإن له على الصعيد العربي تأثير أكبر، لما يتميز به الإنسان العربي عامة من ميل إلى الاتباعية، ومن خضوع مباشر للمؤثرات والنزعات الذاتية، وليس أدل على ذلك مما نراه في كثير من المحافل والأمسيات الشعرية من حماس الجمهور وتعاطفه وتصفيقه الحاد وتلفه لسماع شاعر ما بمجرد أن يعتلي هذا الشاعر منصة الإلقاء، وقبل أن يتفوه بكلمة، يمكن أن يقال عنها إنها تستحق التشجيع والإعجاب أو لا تستحق. لا لسبب معين إلا لأنه «فلان الشاعر» المشهور، أو المعروف باتجاهه أو مذهبه الشعري أو الفكري المعين. بينما نرى هذا الجمهور نفسه صامتا جامدا منكمشا على نفسه تجاه شاعر آخر تعيس الحظ، مسارعاً إلى إدانته أو الحكم عليه والإنصراف عنه قبل أن

يسمعه. لا لشيء إلا لكونه شاعراً مغموراً، أو أنه بكل بساطة «حدثي» والسامع محافظ مثلاً أو العكس بالعكس.

على ضوء ما تقدم ذكره يمكن القول بأن الشعر العربي الحديث في الحقيقة قابل لأن يلقي وقابل لأن يجد في جمهور مستمعيه من الانجذاب والتفاعل ما تجده الأنماط الشعرية الأخرى، ولكن على قدر ارتباط هذا الشعر بالإيقاع المتبلور والنغم المعبر عن الحس الموسيقي العربي المتميز والقيم الجمالية المتمشية مع تطورات العصر وتغيراته. وعلى قدر ما في هذا الشعر من شفافية الرؤية وصدق الموقف وارتباط حميم بواقع التجربة، وما فيه من عفوية الحوار ودفع الخطاب وحيوية الرمز وجمالية الصورة واستقلالية الروح وانعتاق من فلسفة العقل وتحكمه ومن قيود التقليدية. ثم على قدر ما في هذا الشعر أيضاً من عناصر ما يسمى بالتحول الأسلوبي والانزياح اللغوي الإستعاري والسياسي (43). وما يسبب ذلك من عموض أو لبس وجفوة أو تعثر في الفهم أو نفور من المعارضة ومخالفة المؤلف.

وهذا الشعر قابل لأن يجد في جمهور مستمعيه من المتعة والانجذاب والتفاعل أيضاً على قدر ما يتمتع به قائله أو ملقيه من ملكات الأداء الفني، ومن قدرة على الاستبطان والتجسيد والإيحاء والشد بالصوت والحركة والصورة والوقف والصمت والإيحاء والبراعة في التأليف بين الكلمة والمعنى والصوت والصورة والحركة والنغم والسياسي الداخلي مع السياق الخارجي للنص عامة. وأخيراً فإن هذه القابلية تعتمد وبصورة جوهرية على مدى حساسية الموقف، ومناسبة النص، وحيادية المتلقي واستعداداته النفسي والروحي والفني وحالته الآنية.

الخطابي والتمثيلي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1407هـ - 1987م)، ص 30- 921.
انظر عبدالوارث عسر، فن الإلقاء (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1976م)، ص 20- 25.

10- انظر د. إبراهيم أنيس «إنشاد الشعر: قرأوا الشعر من بعد أن أنشدوه فذهبت القراءة بموسيقاه، مجلة العربي، ع 124، ذو الحجة 1388هـ/ مارس 1969م، ص 18.

11- د. عز الدين اسماعيل، الأدب العباسي: الرؤية والفن (بيروت: دار النهضة العربية، 1975م)، ص 439.

12- يوهان فك، العربية: دراسة في اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة رمضان عبدالقواب (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1400هـ - 1980م)، ص 43.

13- د. عز الدين اسماعيل، الأدب العباسي، ص 440. نقل المؤلف ذلك عن ياقوت الحموي في كتابه معجم الأدباء ولكني لم أجد ما أورده ضمن ترجمة البحري في الطبعة الموجودة لدي من معجم ياقوت الحموي، لذلك نقلته بتصريف عنه.

14- محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر (بيروت، دار الكتب العلمية، 1402هـ - 1982م)، ص 23.

15- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ط 5، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (القاهرة، مكتبة الخانجي، 1405هـ - 1985م)، ج 1، ص 116.

16- انظر د. إحسان عباس، تاريخ النقد (بيروت: دار الثقافة، 1404هـ - 1983م)، ص 214، 222، 485، 516.

17- عباس، تاريخ النقد، ص 546.

18- أدونيس، زمن الشعر، ص 102.

19- نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 178.

نقلا عن د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية،

1- انظر د. شكري محمد عياد، الأدب في عالم متغير (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1971م)، ص 79- 88. د. أحمد محمد العتوق: «قضية الغموض في الشعر العربي الحديث - دراسة تحليلية نقدية» المنهل، العدد السنوي المتخصص، ع 495، المجلد 53/ شوال وذي القعدة 1412هـ - أبريل ومايو 1992م - الرياض، ص 157- 164.

2- انتظر الدكتور جابر عصفور، زمن الرواية (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1999م، 3- وانظر كذلك ما كتبه حسن خضر من تعليق حول الكتاب في جريدة الحياة، الثلاثاء 11/ سبتمبر 1999م، عدد 13345، ص 22- 3. أدونيس، زمن الشعر ط3 (بيروت: دار العودة، 1982م)، 91- 92.

4- د. عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر (بيروت: مؤسسة نوفل، 198م)، ص 52.

5- انظر أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني (القاهرة: دار الكتب، د. ت)، ط 7، 380- 381.

6- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط 2 (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1986م)، ص 70.

7- انظر والتر. أونج، الشفاهية والكتابية، ت د. حسن البنا عز الدين ومراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة (182)، شعبان 1414هـ - فبراير/ شباط 1994م، الكويت، ص 72 وص 82. نقل الكاتب عن بعض الأدباء رأيهم بـ «أن هومروس ومعاصريه من الإغريق كانوا في أغلب الظن لا يعرفون الكتابة»، انظر ص 72.

8- انظر د. غازي يموت، الفن الأدبي: أجناسه وأنواعه (بيروت: دار الحداثة، 1410هـ - 1990)، ص 97: انظر كذلك أحمد أبو حاقه، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، بيروت: دار الشرق الجديد، 1960م.

9- انظر د. فاروق سعد، فن الإلقاء العربي

- ط 3 (بيروت: دار النهضة العربية 1984م لغة الشعر ص 34.
20. حول الموسيقى الداخلية للقصيدة انظر د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط 2 (القاهرة: دار المعارف، 1959م)، ص ص 15 - 22؛ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم: في ضوء النقد الحديث، (بيروت: دار الأندلس، 1982م)، ص ص 193 - 199.
21. انظر فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1413هـ - 1993م)، ص 58.
22. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته الجمالية ومذاهبه، ط 3 (القاهرة: دار ومطابع الشعب، 1964م)، ص 415.
23. جان كوهن (أو جون كوين)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء دار توبقال للنشر، 1986م)، ص 197 - 198، انظر في بسط نظرية كوهن المشار إليها: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994)، ص ص 12 - 16.
24. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 384.
25. انظر د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3 (بيروت المركز الثقافي العربي، 1992م)، ص ص 313 - 382.
26. بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م)، ص 88.
27. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث (تونس: الدار العربية للكتاب، 1984م)، ص 87.
28. بشري موسى صالح، الصورة الشعرية، ص ص 88 - 89.
29. انظر هامش رقم (18).
30. صلاح عبدالصبور، الناس في بلادي، الديوان (بيروت: دار العودة، 1972)، ص ص 16 - 17.
31. انظر د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية (بيروت: دار الثقافة، د.ت)، ص ص 278 - 322.
32. د. فاروق سعد، فن الإلقاء الخطابي والتمثيلي، ص 397...
33. انظر د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 278.
34. إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص 517.
35. انظر د. فاروق سعد، فن الإلقاء العربي، ص 361.
36. للتفصيل في الحديث عن هذه المقومات أو المستلزمات انظر: د. فاروق سعد: «مهيئات الإلقاء»، فن الإلقاء العربي، ص ص 204 - 261.
37. للمزيد من التفصيل والتحليل لهذه المؤثرات أو بعضها انظر د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ص 31 - 53. انظر كذلك سامي عبدالحميد وبديري حسون فريد، فن الإلقاء (جامعة بغداد، مؤسسة، 1980م)، ج 2، ص ص 17 - 19.
38. محمود السعمران، اللغة والمجتمع: رأي ومنهج (بنغازي: المطبعة الأهلية، 1968م)، ص 69.
39. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ (القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1958م)، ص 31.
40. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ص 63 - 64.
41. الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1 ص 87.
42. د. إحسان عباس، تاريخ النقد، ص 408.
43. للمزيد من التفصيل في توضيح هذه المفاهيم انظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص ص 111 - 140.

الديوانية مفرح

والتداوي بـ (آثام الشعراء)!!

● محمد عزام

من (بنط) الخط في الطباعة، هي: حرف الطباعة العادي، وبه طبعت معظم قصائد الديوان، وحرف الطباعة ذا البنط المائل، وبه كتبت قصة الغفاري، وحرف الطباعة الأشد سواداً، وبه طبعت بعض المقاطع، كدال سيميائي على أهميتها.

كما لجأت إلى توظيف (البياض) في شعرها، فملأت بعض أسطره نقاطاً سوداء، تركت لمخيلة القارئ أن تملأها بما تريد، استمرار السياق الفكرة، ومتابعة لها، ففي صفحة (58) ثلاثة أسطر من النقاط السوداء، وكذلك في صفحات (68 و 72 و 100 ...)، وهذا المسكوت عنه، والذي اعتمدته المنهج التفكيكي في النقد الأدبي، يُظهر بواطن الشاعر، وما أراد ستره من خلال ما قاله، أو هو المكبوت من خلال المكتوب.

٢- قصيدة الومضة: إذا كان الشعر اختزالاً وتكثيفاً، كما قال البحري: والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طُوِّلت خطبُه فإن قصائد هذا الديوان أخذت بهذه المقولة، فاعتمدت (القصيدة الومضة) التي تلمح ولا تصرح، وتكتفي بالإشارة دون التفصيل، فقصيدة (كفان) مثلاً تقول: في إحدى لحظات الزمن الآتي

(كتاب الآثام) هو الديوان الشعري الثالث للشاعرة سعدية مفرح، بعد ديوانها: آخر الحالمين كان (1990)، وتغيب فأسرج خيل ظنوني (1994).

«بآثام الشعر نتداوى، وبها نصلح أنفسنا المتعبة»، بهذه الكلمات المكتنزة قدّمت لي الشاعرة ديوانها هذا. وفي مقاربتنا للديوان نقترح دراسته وفق مستويين: المستوى السطحي، والمستوى الدلالي.

١- المستوى السطحي:

يحتوي الديوان تسعا وعشرين قصيدة يتراوح طول القصيدة بين اثنتين وثلاثين صفحة (كما في قصيدة: إثم الكلام)، ونصف الصفحة (كما في قصيدة: كفان).

١- القصيدة البصرية: اعتمدت الشاعرة ثلاثة أنواع

٣- الكتابة الجديدة: ترغب الكتابة

الجديدة في أن تجمع (الأجناس) الأدبية، من شعر ونثر في (كل) واحد، فتوظف الحوار المسرحي مثلاً في القصيدة، والسرد الروائي، والإيقاع الشعري ... وقد جمعت قصائد الديوان الأنواع الشعرية الثلاثة: الشعر التقليدي ذا الشطرين والقوافي الموحدة، والشعر الحر المعتمد على التفعيلة وقصيدة النثر التي عوضت الإيقاع الخارجي بإيقاع داخلي وصور حادة. وقد جمعت هذه الأنواع الشعرية الثلاثة في قصيدة (إثم الكلام)،

وبهذا فهي تختصر ألفي عام من تاريخ الشعر العربي، منذ القصيدة الجاهلية التي شدا بها أول عربي في صحرائه إلى أحدث ما كتبه شاعر معاصر في جريدة يومية.

أما قصيدتها العمومية فتحتوي كل عيوب الشعر التقليدي، من تفكك، وقسر للقوافي، وفقدان للوحدة العضوية، وحتى الموضوعية للقصيدة. وأما قصيدتها من الشعر الحر (شعر التفعيلة)، وقصيدة النثر، فهي أكثر توفيقاً، وعلى الخصوص في الصور الشعرية التي اعتمدت فيها الاستدارة التشبيهية، فاستطردت في تفاصيل الصورة، فنسيت المشبه مؤقتاً، لتفي المشبه به حقه من التفصيلات الدقيقة، كما في وصفها للأجساد المتعبة التي تعالجها طيور، فقد استطردت في وصف هذه الطيور التي تحط فوق جسر

يهول نحو السماء، مثل نجم جريح (ص 39-40)، ثم عادت إلى وصف هذه الأجساد المنهكة التي يبس رمانها، وتهشمت أطرافها، بسبب الوصل.

٤- التناص مع التراث: يبدو أن سلطة التراث الديني قوية على ذاكرة الشاعرة، فقد استخدمت (الآثام) عنواناً للديوان: وهي كلمة تراثية ذات مدلول ديني إسلامي، لا يختلف عن مدلول عن كلمة «الخطايا» المسيحية.

كما وظفت قصة ابن نوح التي وردت في القرآن الكريم، والتي دعا فيها نوح ابنه ليركب معهم في سفينة النجاة، ولكن الابن المتمرد أجاب أباه: «سأوي إلى جبل يعصمني من الماء»، فقال الأب: «لا عاصم لكم اليوم من أمر الله»، وتشبه الشاعرة نفسها بابن نوح المتمرد، فتعصم بجبل، ولكن من كلام الشعر، عله يعصم ضعفها:

قلت سأوي إلى جبل من كلام

ليعصم ضعفي

وقالت بلادي في الفلك

يهيات لك (ص 16).

كما وظفت قولة الخليفة الذي خاطب الغيمة قائلاً: «أينما هطلت فسوف يأتيني خراجك».

وهذا دليل على اتساع جغرافية الخلافة الإسلامية، والشاعرة تجعل رجليها غيمة عشق أنى أمطرت فسوف يأتيها نتاجه:

أمطر

وأمطر

وأمطر

حيث تشاء

خراجك يأتيني (ص 124).

كما وظفت الشاعرة خبراً ورد في كتب الأخبار عن بدر الغفاري الذي كان عزيزاً منيعاً، فمدّ رجله في سوق عكاظ، وتحدى العرب قائلاً: «من زعم أنه أعزّ مني فليضر

غرناطة التي أصبحت:

أبوابها للفاتحين الغزاة

تساقط راياتها

راية

راية

تتناسل خيبتها

خبية

خبية (ص 115-6).

وكما تساقطت دويلات العرب في
الأندلس ماضيا، فهي تتهاوى حاضرا،
فالتاريخ يعيد نفسه. والشاعرة تجعل من
قصيدتها إسقاطا تاريخيا على الحاضر:

كأن البلاد المضاعه...

والطيور القتيلة

وهم ليس له عنوان (ص 64).

أليس في هذا الظلام الحالك نجم

يهتدي به السارون؟

انتظر نهرأ أخطأ معرفة الأطلس

وراح يجوس صحارى ظمأى (ص

105)

ليرويه، قبل أن يمتزج بالمحيط، هكذا
يتدمج الشاعر بوطنه فردا، وبالإنسانية
قوما، وبالكون بشرا، ليمتزج بعد ذلك
بالمحيط الذي يعني الأرض كلها.
ومن هنا فإن (رسالة) الشاعرة هي
مهمة الأنبياء الذين يرغبون في إصلاح
فساد العالم:

كفّه تزرع حلم الحبيبة...

كفّه الأخرى تعيد صياغة عالمنا

(ص 91).

وقد جعلت الشاعرة قول شمس الدين
التبريزي (ت 645 هـ) مدخلا لديوانها، وهو
قول يظهر فيه التزام المثقف بقول كلمة
الحق في وجه الظلم والطغيان:

رأيت بابا حديديا ضخما مغلقا

قال أحدهم: هنا التتّين ذو الرؤوس

بها بالسيف»، فوثب رجل من بني نصر،
فضربه بالسيف على ركبته، فأندرها،
وكاد يقتل الحيّان، ثم تماسكا، ودلالة
هذه العنجهية الفارغة التي كادت تشعل
حربا، كما أشعلت غيرها حروبا،
كالبسوس، وداحس والغبراء... تنعكس
على الحاضر الذي يستمر فيه هذا
الماضي، فقد قال أحد الساسة المعاصرين:
يقضي العرب بالنصف الأول من العام
في الخصام، والنصف الثاني في الصلح.

2. المستوى الدلالي

إذا تعمقنا المستوى الباطني لقصائد
الديوان وجدنا أنها تقتصر على منطلقين
اثنين: منطلق قومي تتجلى فيه مهمة
الشاعرة والتزامها، ومنطلق ذاتي تعود
فيه إلى معاناتها ومكابداتها الشخصية،
حيث تشعر بالغربة والضيق، وتحس
إحساسا حادا بالزمن الذي يهرب
باستمرار، فيكبر الصغير، ويشيخ
الكبير...

أما المنطلق القومي فيتجلى في قضيتين
مضاعتين: فلسطين، والأندلس. فلسطين
هي السهم القومي الذي يوحد مشاعر
العرب تجاهه، وكم أريق من مداد ودماء
ودموع في سبيله:

فلسطين الـ.....تي

والـ.....تي

والـ.....تي

نرى هل تعود؟! (ص 62)

وهذه النقاط تترك للقارئ حرية
التخيل في أن يضع بدلا عنها الكلام الذي
يشاء، بعد أن قيلت من أجلها آلاف
القصائد والمقالات والخطب والكتب.

وأما القضية الثانية فهي «الأندلس»
المنسية «الفردوس المفقود»، ورمزها

السبع، فلا نَحْمُ حول الباب

اندفعت ... كسرت القفل ... ودخلت

رأيت دودة، سحقته تحت قدمي

هكذا امتشقت الشاعرة سيف الحلم،
موهبتها القدرية، لتوظيفها في سبيل
الحق والخير:

وامتشقت حسام القوافي

كي تُوَاحِي بين المعري وإيلوار (ص

96)

وإذا كان (المعري) الشاعر العربي
المشهور بالحكمة والزهد في الدنيا، والذي
كان نباتيا، يكتفي بما أخرجته الأرض من
نباتها (استضعفوك، فوصفوك)، وكان
عزبا لم يتزوج (هذا جناه أبي علي، وما
جنيت على أحد)، ورهين المحبين (البيت،
وفقدان البصر)، فإن (إيلوار) هو شاعر
المقاومة الفرنسية ضد النازية في الحرب
العالمية الثانية.

والمؤاخاة بين هذين النقيضين تبدو
مستحيلة: فأحدهما ممسحوب من الحياة
نهائيا، والآخر يقاتل من أجل الحياة.
وأما المنطق (الذاتي) للشاعرة فيجلى
في معاناتها الشخصية، وشعورها
بالغربة، وإحساسها بالضيق، وبالزمن
الهارب، فهي كتلة من العواطف والمشاعر،
وهي ترغب في أن تبذل هذه العواطف لمن
يستحقها ويقدرها:

ليس بيني وبينك سوى أنني جبل
من هوى

وأنت عاصفة من حنين (ص 114).

ولهذا فهي ترغب في أن تحلق في
أجواء النشوة والسعادة، لأنها بالعباءة
تحقق ذاتها الانثوية:

السبيل الوحيد لنا

كي نَحْلِقَ في آفاصي الأعالي

أن يعانق أحدا الآخر (ص88).

حتى إنها لتبذل جسدها ودماءها عطاء:

يا ليل، إن كنت ترغب بظلمة إضافية

هيا اغمس ريشك فيّ

ويا بحر، إن بهتت زرقتك الفيروزية،

اشربني

ويا أشجار الدنيا كلَّك

ارتشفي دمي، واخضوضري أكثر

(ص 89-90).

ولكن هذه الرغبة لم تتحقق، وأحلام

الشاعرة تكسرت على جدار الواقع، ولهذا

فهي تعاني الغربة والضيق في مجتمع لا

يقر بذاتيتها، ولا يعترف بفرديتها، ومن

هنا إحساسها الحاد بالزمن:

الصغيرة تكبر

وليس أمامي سوى أن أكبر أيضا

(ص132).

إن الزمن هو العدو الأول للإنسان،

ولهذا تنوق الشاعرة إلى أن تعود صغيرة،

لتقوم بما تريد فعله بحرية، دون أن

يحاسبها المجتمع:

كلما رأيت الصغيرة ترتدي ثوبها

مقلوبا

تمنيت أن أرتدي جسدي مقلوبا

أيضا

كلما رأيتها ترتدي حذاء والدها

عنّ لي أن أرتدي حذاء الكرة الأرضية

(ص 131).

إن الشاعر ليس سوى طفل كبير، لم

تدنّسه الآثام، وما يزال يحتفظ بطهره

ونقاؤه، في هذا العالم الملوّث.

ديريدا :

اللغة / الاختلاف

استراتيجية التخلص من إرث الميتافيزيقا

• عمر كوش

كثرت الدراسات اللغوية في القرن العشرين، ونشأت المدارس اللغوية المختلفة، التي تنظر إلى اللغة وتدرسها من وجهات نظر مختلفة، مستندة كل منها إلى فلسفة معينة خاصة بها، تنطلق منها لتحديد، ولتحديد علاقتها بالأشياء وبالإنسان وبالعالم. ونشأت فلسفة اللغة، بل فلسفات للغة، درست المكتوب والمنطوق والمقروء، في سياقاتها المختلفة والمتنوعة، ونشأ علم الكتابة، وأخذت القراءة منحى جديدا.

لقد شهدنا ثورة لغوية، بدأت مع الشكلايين الروس، وتأججت مع البنيوية، وتكاثرت بأعمال ونظريات اللغوي البارز تشومسكي، الذي نقل العلوم اللغوية عامة وعلمي النظم اللغوية والنحو على وجه الخصوص من مجال العلوم النظرية إلى مجال العلوم التطبيقية، ولازالت اللغة ودراساتها تحتل مكانة مميزة في الفلسفة وفي اللسانيات المعاصرة.

الذهني) وفق تصور سوسور لها، وهي لا توجد إلا في ذهن الإنسان. وباعتبار أن اللغة تعني شكلاً كاملاً من الحياة الاجتماعية، فليس ثمة لغة خاصة أو فردية، لأن اللغة توجد دائماً قبل الذات الفردية للإنسان، وهي الميدان الفعلي الذي تنشأ وتنمو فيه هذه الذات. كما أن اللغة ليست مجرد شيء يعبر عن الفكر أو يعكسه إنما هي تنتج الفكر، ولو لا معونة الإشارات اللغوية. كما يقول إميل بنفنينيست. لكننا عاجزين عن التمييز بين فكرة وأخرى(2).

ولانستطيع اعتبار اللغة أداة اتصال فقط، أو مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار، كونها تمثل البعد الحقيقي الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية، فإذا كان الوجود الإنساني - كما يقول هيدغر - مشكلاً من قبل الزمن، فهو أيضاً مصنوع من اللغة، بمعنى أن العالم الإنساني لا يقوم بدون لغة، ومع ذلك فإن اللغة وجودها الخاص، وهذا يتفق مع نظريات البنيوية التي تفصل بين منطق اللغة ومنطق الفكر، باعتبار أن اللغة كيانها الخاص القائم بذاته، وليس هناك ترابط سببي بين كلا المنطقتين، لأن بنية اللغة قائمة أساساً على مبادئ لا يعترف بها منطق الفكر.

من جهة أخرى، هناك من يعتبر اللغة والفكر علاماته ذات طبيعة واحدة في التشكل، فاللغة علامة على الفكر، والفكر علامة على الشيء(3)، والجامع بينهما هو المعرفة، حيث تأخذ اللغة في ذلك دور وسيط دال الفكر إلى المعرفة.

إن موقفاً كهذا يريد أن يجعل من اللغة معادل الفكر، من حيث هي لغة واجبة أمرة تصبح واجبة الوجود كي ترتقي إلى مصاف الفكر بوصفه إيديولوجيا المجتمع السائدة، وهكذا، لا ترجع اللغة إلى الفكر

تبدو اللغة ظاهرياً عبارة عن مجموعة من الرموز والأصوات المتراكبة وفق نظام مدّش في غاية التعقيد، وقد سحر هذا النظام الإنسان منذ الأزل، وجعله يوغل في التحليل والدراسة كي يضع الإجابة عن سؤال أصل اللغة، وعن العلاقة بين اللغة والفكر وغير ذلك من المسائل التي لا طائل لها.

لقد ساد اعتقاد قديم مفاده أن اللغة واقع لا يمكن فصله عن النشاط الذهني، الأمر الذي يربط اللغة بالكينونة الاجتماعية للإنسان، ونجم عنه البحث عن العلائق بين اللغة والإنسان والعالم، وعن سبل تطور الجماعات الإنسانية، والتبادل القيمي فيما بينها.

هذا الاعتقاد يقود إلى البحث عن العلاقة بين اللغة والفكر، فيتبادر إلى الذهن مباشرة السؤال التقليدي: من ينتج من؟ أي اللغة التي تنتج الفكر، أم الفكر هو الذي ينتج اللغة؟ إن الإجابة عن تساؤل كهذا تحكمه النظرة التي يتم من خلالها معالجة العلاقات القائمة بين اللغة والفكر، والتي توجهها الفلسفة المحددة لتلك النظرة.

وتتجلى مآثرة علم اللسانيات الذي يعد ثورة هذا القرن، بدءاً من سوسور إلى يومنا هذا، في أنه أدرك أن النشاط الذهني بما فيه امتلاك المعاني والأفكار والتجارب ناتج عن امتلاكنا لغة نمثلها فيها، فقد اعتبر سوسور اللغة «نظام من الإشارات المعبرة عن الأفكار»(1)، هذا يدل على أن الرابط بين اللغة والأفكار هو نظام الإشارات. والإشارة تنشأ عن اتحاد الدال (الصورة الصوتية) مع المدلول (التصور

جهة، ومن جهة أخرى كونه شيئاً ما مرتقبا ومؤجلاً ومنتظراً. هذه السيرورة الزمانية للاختلاف في اللغة تفكك مقولة كون اللغة بنية محددة من الدالات والمدلولات، فاللغة ليست أداة متاحة للاستخدام فحسب، بل هي شيء قادر على التشكيل.

إن كل نتاجات الفكر الفلسفي تحمل زمانيتها الخاصة، باعتبار أن كل ظاهرة فيها لها اختلافها، ومع ذلك فإن الاختلاف محكوم بالنسبية، لكنه أضحى يخترق النص الفلسفي بتميز خاص، من خلال أطروحات الفيلسوف الفرنسي جاك ديريديا الذي أوجزت نظريته في اللغة آنفاً.

ويتصدى الاختلاف للفكر الميتافيزيقي في التراث الفلسفي بدءاً من أفلاطون إلى هيغل ومجمل المذاهب الكلاسيكية، ذلك التراث أنجب التحديد الميتافيزيقي للغة بالعقل وتحديد الدلالة بالمعرفة، وجعل عمل الميتافيزيقي يتحدد في إلزام التفكير بالوجود كحضور، أو كاستحضار. وقد حاول هيديغر التخلص من سلطة الميتافيزيقي، عبر تحليله مسألة الكينونة ذاتها، معتبراً الوجود هو أولاً كينونة في العالم، و«الوجود الإنساني حوار مع العالم، والنشاط الأشد احتراماً هو الإصغاء وليس الكلام» (6)، واصفاً اللغة بأنها مسكن الوجود (الكينونة)، ومعتبراً إياها وسيط تاريخ الوجود (7).

والكينونة «هي اللامقال واللامحكي حيث تتغذى كلماتها، أما اللغة فهي قدرة الإنسان على التعبير عن جوهر الكينونة وفي الوقت ذاته عن كيان الإنسان» (8)، إذ أن اللغة تتضمن - بواسطة الحوار - تاريخية الإنسان، فتقرب بين البشر بالنطق والسماع، ويغدو الحوار سمة

الذي يرجع بدوره إلى المنطق، إنما ترجع إلى الكلام حسب هذا الموقف.

اللغة / الاختلاف:

الاختلاف في اللغة شيء أساسي، بل جوهري، ذلك أن اللغة هي نسيج من الإشارات ذات الدلالات المتميزة والمتشابكة في الوقت ذاته، لكنها لا تتبني إلا بالاختلاف، وتعرف كل إشارة من خلال اختلافها عن غيرها من الإشارات.

وقد حاول سوسور تبين أن المعنى في اللغة هو مجرد مسألة اختلاف، كون المعنى في هذا السياق ينتج دوماً عن انفصال أو تمفصل عدد من الأدلة، فالدال «شجرة» يفيد المدلول أو المفهوم «شجرة» بوصفه يفصل ذاته / ويختلف عن الدال «شعره» أو «شفرة» أو «لغة» أو «قبلة»...

الخ، وبالتالي فإن المدلول هو نتاج الاختلاف بين عدد كبير من الدالات، كما أنه - كما يقول تيري إيغلتن - «ليس ثمة تمييز ثابت بين الدالات والمدلولات» (4).

ينتج عن ذلك أن المعنى ليس حاضراً في دليل معين، كونه مبعثراً على سلسلة من الدالات، أي غير حاضر بشكل كامل في أي دليل محدد، وهذا ما يعطيه نوعاً من التبعثر بين الحضور والغياب، وإذا مضينا إلى أبعد من ذلك، فإنه سيتم فصل الدال عن المدلول، وندخل مرحلة ما بعد البنيوية، حيث تعتبر اللغة سيرورة زمانية، لأنني عندما أقرأ جملة، فإن معناها يبقى دائماً مرتقبا ومؤجلاً، حيث يسلمني دال لآخر، وهكذا رغم انتهاء الكلام «فإن سيرورة اللغة ذاتها لا تنتهي» (5)، أي أن هناك فائضاً في المعنى، لذلك لا يتطابق المعنى مع ذاته أبداً، كونه نتاج سيرورة من الانفصال والتمفصل من

يصف ديريدا كعمل تساؤلي ويعدّه بمثابة عمل داخل تجويف، ذلك العمل الذي يكشف لنا عن التغريب في المعنى ذاته فيمنحه مزيداً من إمكانيات التفسير والتأويل.

ديريدا يبحث من خلال الاختلاف عما يحرر اللغة من كل سلطان المطلق الذي ميز فكر الحداثة وعكس في الوقت ذاته مجمل القول الفلسفي للغرب، حيث تولد اللغة بواسطة قوة دلالتها الخاصة بها وحدها، بعيداً عن نموذج الكتابة الصوتية، أي الكتابة المصوغة وفق نموذج الكلام، ويعتبر الاختلاف عمل الكلام الداخلي، بوصفه فعالية حرة، ويمثل حيزاً هاماً من فكر القطيعة مع الميتافيزيقا الغربية التي نهضت تاريخياً على تمرّكات عديدة، تمرّك عقلي، وتمرّك صوتي، وتمرّك ضوئي، وتمرّك شمسي، وتمرّك عرقي... الخ.

الميتافيزيقا تمنح الكلام أفضلية على الكتابة وتعطيه الأسبقية، وبالتالي فإن التمرّك العقلي هو في حقيقته تمرّك صوتي، كون التكلّم عندما يستمع إلى صوته، وينتج أشكالاً صوتية، ويفهم الدلالة المرجوة، وفي ذات الوقت يدرك الشكل المحسوس للأصوات. يقول ديريدا «في الحيز المغلق لتجربة كهذه، تعاش الكلمة باعتبارها وحدة أولية لا يمكن تحليلها للمدلول وللصوت، للمفهوم ولجوهر التعبير الشفاف» (١١) إذا التمرّك الصوتي هو الذي يمنح الحاضر امتيازاً ميتافيزيقياً، وميتافيزيقياً الحضور هذه تتعامل مع الوجود بوصفه شيئاً يحضر دائماً، ولتجاوزها لا بد من اختطاط طريق مغاير.

ديريدا يحاول التخلص من إرث الميتافيزيقا الذي لا يمكن حصره في مجال محدد، ولمواجهة التقسيمات الثنائية للفكر الميتافيزيقي القائمة على المقابلة بين: الكلام / الكتابة، الداخل / الخارج، الدال /

الوجود، وبه يتشكل وعينا لذواتنا، لذلك تعد اللغة القدرة على الوجود داخل الوجود، حيث لا يوجد العالم إلا حيث توجد اللغة، باعتبار أن قواعد الصور اللغوية للعالم تحكم فهم الوجود، وهي المسيطرة دائماً. لكن هيدغر لم يدرس اللغة بشكل منهجي، تلك هي نقطة الانطلاق عند ديريدا، الذي أسس «علم الكتابة» لكي يتصدى لجذور الكتابة الصوتية وليكون الموجه العلمي لنقد الميتافيزيقا، ساعياً إلى تفكيك الميتافيزيقا، وإلى فهم ماهية اللغة وفقاً لنموذج الكتابة لا وفقاً لنموذج القول.

الكتابة. بالمفهوم الديردي - شأنها شأن أية سيرة من سيرورات اللغة، تعمل من خلال الاختلاف، لكن الاختلاف ليس سلباً بالمعنى اللاهوتي للسلب، ولا يعد مفهوماً، ويعتبره ديريدا نهجاً إستراتيجياً ومغامراً، لكن ذلك لا يعني امتلاكه تكتيكاً معيناً يتبعه بغية بلوغ هدف معين أو غاية ما. إنه بدون غائية، يحمل قيمة «تجريبية» مادامت قيمة التجريبية لا تستمد كل معناها من تناقضها مع المسؤولية الفلسفية (٩) والاختلاف يحمل معنى المغايرة والإرجاء إلى زمن مختلف ومكان مختلف والإحالة إلى عالم المتغيرات الذي يبتعد عن عالم الاستيعاب العقلاني للعالم، لذلك لا يمكن حصره أو إغلاق حركته بحد ما، أو بكلمة، أو بمفهوم، ويؤدي اتباعه إلى إعادة استيعاب الفكر لمعطيات العالم.

قد يوحي الاختلاف بعدم التشابه أو المغايرة في الشكل والخاصية، لكنه أكثر شمولية من ذلك، كما أنه لا يمثل رد فعل على الشبيه، إذ هو يفترض «المتشابه والمتضاد وما ليس من هذا ولا من ذاك» (١٠)، غير أن ساحة الاختلاف تبقى دوماً متوارية في العمق الذي يجسد صورته، إنه نوع من حالة خاصة عابرة لا يستقر فيها الفهم،

المدلول، القوة/ الشكل... الخ، يبحث «عن مفهومات جديدة، ونماذج جديدة، وعن اقتصاد يفلت من هذا النسق من المقابلات الميتافيزيقية، بحيث تكون الاختلافات المتعبدة اختلافات في الموضع والقوة» (12)، مدركا في الوقت ذاته أنه لا يمكن التخلص من نظام التقابلات الميتافيزيقية إلا من خلال تنظيم معين، وترتيب استراتيجي معين، ويرى في التفكيك استراتيجية للتخلص ليس فقط من الميتافيزيقا وحسب، بل ومن العقلانية ونقد العقلانية، من خلال تناول مختلف لكل نتاجاتها، تلك النتاجات التي أعلت من شأن الكلام على حساب الكتابة.

يرى ديريدا أن الكتابة تعزل كل نص عن سياق تكوينه، إذ أن ما قيل يصبح بالكتابة مستقلا عن المؤلف، بحيث تستمر الاشارات المكتوبة بتوليد أبعادها الدلالية بغياب المؤلف وسيرته ونيته وكل ما هو خارج عنها، وبالتالي تتيح الكتابة إمكانية إعادة قراءة النص في أي ظروف متغيرة، وتظهر مستقلة عن الذوات المتكلمة أو الصاغية، بوصفها العملية الأولية التي تنتج اللغة، لذلك يبحث ديريدا عن كتابة أولى (بدئية) سابقة لكل تثبيت لاحق للأشكال الصوتية، انطلاقا من أن الكتابة هي بمعنى ما الوسيط الأول للغة، لكنها ليست متطفلة على الكلام، بل التطفل هو من طبيعة الكلام، إذ يقوم بتثبيت الدلالات ويجعلها اصطلاحية ومؤسسية، مستندا على خصائص الكتابة ذاتها، والتي «يستحيل التفكير فيها قبل إمكان الكتابة وخارج أفقها» (13).

الكتابة الأولى كائنة في أساس الكلام وفي الكلمة المكتوبة، وهي غير قابلة للوصف والاستقراء. وكون النظام الذاتي للكلام - كما يشير سوسور - يقوم على

الاختلاف بين الاشارات، أكثر مما يقوم على وحدات المعنى، فإن الإشارة لا تدل على شيء محدد بذاتها، بل باختلافها عن غيرها من الإشارات، وهكذا تنتج الاختلافات بين الإشارات التي يحيل بعضها إلى بعض الآخر، أما التعبيرات اللغوية سواء تجلت بشكل أصوات أم بأشكال مرسومة هي بشكل ما تستخدم من قبل الكتابة الأولى، كذلك فإن وسائل التعبير جميعا تصدر أساسا عن الكتابة، لكن الكتابة لا تهتم بالوسائل التي يستخدمها الشكل المسموع أو المكتوب، لأنها الكتابة التي تتسم بها اللغة، والاختلاف» يساعد على تفصل الكلام على الكتابة. بالمعنى الشائع - كما أنه يؤسس التعارض الميتافيزيقي بين المحسوس والمعقول، ومن ثم بين الدال والمدلول» (14). هكذا فإن الاختلاف يحيل إلى التعارض بين دلالات مكونات الكلام، وذلك ليس اعتمادا على خصائصها الذاتية، إنما اعتمادا على الاختلافات فيما بينها، كون المكون الكلامي يعرف باختلافه عن غيره، إلى جانب سلسلة الانزياحات والعلاقات المؤجلة اللامتناهية، ويغدو الاختلاف انزياحا تصبح بواسطته اللغة أبنية من الاختلافات، وهو انزياح نوعي نحو خصوصية ما تشده إليها.

الانزياح يكشف أن النص ليس واحدا، من خلال قراءة الاختلاف، همه الخروج عن مذهبيات الفلسفة الغربية ومنهجياتها التي أطلقت العنان لقوى السيطرة عبر المفاهيم داخل اللغة، والتي «أسست الفلسفة الغربية بكاملها كميثافيزياء استعارة» (15)، استعارة الظل والضوء، الحاضر والغائب، الظاهر والباطن. والاستعارة على العموم هي كما يقول ديريدا: «الانتقال من منوجد إلى آخر ومن دال إلى سواه، والذي يجد

وفي - اتجاه - الغير - هاهنا - على - الأرض .
استعارة هي بمثابة ميتافيزياء يكون على
الكيان فيها أن يحتجب إذا ما أردنا أن يظهر
الآخر . إنها حفر في الآخر في اتجاه
الآخر «(17)» ، وهكذا فإن الانزياح
والاختلاف هما بمعنى مارد الاعتبار
للآخر ، ذلك أن الغرب الأوروبي تركز
تاريخيا حول ذاته تركزات عديدة ، ومع
الحدثة بلغ التمرکز أوجه ، ووضع الغرب
نفسه في مواجهة الآخر محاولا إلغاءه ،
لذلك سعى جيل الفلاسفة ، الذين ذكرتهم
أنفا (الجيل النيتشوي) إلى دحض المقولات
الفلسفية لذلك التمرکز ، مؤكدين على
الاختلاف والغيرية والتعدد في شتى

جوانبه في الخضوع الأولي والمرور المتماثل
للكينونة تحت ما هو موجود ، هذه
الاستعارة هي الجاذبية والثقل الأساسي
الذي يجذب الخطاب ويقمعه بما لا رجوع
منه داخل الميتافيزياء «(16)» ، والتي شهدت
تاريخ سقوط الفكر في أحضان الفلسفة ،
لذلك حمل الجيل الذي شهد انقشاع الوهم
بعد أحداث أيار فرنسا 1968 من ديريدا إلى
فوكو إلى بارت ودولوز هم الخروج
والانزياح عن ذلك التاريخ إلى عالم القوى
المباشرة التي لا تنتمي إلا لذاتها ، وانتما
إلى ساحة المختلف ، ووجدوا أن «الكتابة هي
مخرج شبيه بنزول للمعنى خارج نفسه
وفي نفسه : استعارة - من - أجل - الغير -

الهوامش:

- التفسير للغة» عند هيدغر ، مجلة الفكر
العربي المعاصر ، العددان 18 / 19 ، 1982 ، ص
(52) .

Jacque Derrida, La voix et la
phenomene, Paris, p23.

(10) - مطاع الصفدي ، مغامرة الاختلاف
والحدثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ،
العددان 44 / 45 ، 1987 ، ص (7) .

(11) - جاك ديريدا ، المصدر السابق : P115 .

(12) - جاك ديريدا ، القوة والدلالة ، ترجمة
كاظم جهاد ، مجلة الكرمل ، العدد 17 ، 1985 ،
ص (78) .

Jacque Derrida. De la gramma-
tologie. Paris. Seul. 1979.

(14) - جاك ديريدا ، المصدر السابق : P92

(15) - جاك ديريدا ، مجلة الكرمل ، مصدر
سابق ص (84) .

(16) - المصدر ذاته ، ص (84) .

(17) - المصدر ذاته ، ص (87) .

(1) - F. De Saussur, Cours de linguistique
generale, Payot, 1978, P.98.

(2) - Emile Benveniste, Elements de lin-
guistique generale, Pais, Gallimard,
1966, tome 1, p 55.-

(3) - منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة
المتعة ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1998 ،
ص (101) .

(4) - تيري إغلتن ، نظرية الأدب ، دمشق ،
وزارة الثقافة ، 1995 ، ص (220) .

(5) - تيري إغلتن ، المصدر السابق .
(221) .

(6) - تيري إغلتن ، المصدر ذاته ، ص
(111) .

(7) - مارتن هيدغر ، ما الفلسفة ؟ ما
الميتافيزيقا ؟ ، ترجمة فؤاد كامل عبدالعزيز -

محمود رجب السيد ، مراجعة عبدالرحمن
بدوي ، دار النهضة العربية ، 1966 ، ص (72) .

(8) - بشارة صارجي ، «الاختبار التظليلي

لذة القراءة.. وهو التأويل

في «تباريح الوقائع والجنون» (*) لأدوار الخراط

- ١ -



• شحات محمد

عبد المجيد

حين نقابل عنوان كتاب الخراط (تباريح الوقائع والجنون) ندرك شيئين: أولهما الطريقة التي رُسم بها العنوان على الغلاف الخارجي، إذ وضعت كلمة «الجنون» أسفل «الوقائع» مباشرة، وكأننا إزاء دالين يفضي أحدهما إلى الآخر في علاقة سببية. أما الشيء الثاني، فهو لوحة الغلاف التي سوف يكتشف القارئ أنها «كولاج» للمؤلف، والتي تحوي قصاصة لجسد أنثوي غير مكتمل، يقع في الخلفية منه وجه تمثال فرعوني يملأ حيز اللوحة رأسياً، بينما يسكن وجه الخراط - المؤلف والراوي والشخصية في هذا الكتاب - الزاوية اليسرى السفلية.

ثمة علاقة، إذن، بين «الوقائع» و«التباريح» أو بين «الوقائع» و«الجنون»

من ناحية، وبين الإنسان (صاحب الوجه)، والأنثى (ذات الجسد)، والتاريخ (التمثال) من ناحية ثانية. وكأننا نقرأ - بداية - مضمون وقائع هذا الكتاب التي تمتح من لهيب هذا الجسد الفائر بنشوة شبقية أو ذاك المنهك من ترحالات شتى، في الوقت ذاته الذي تعمل هذه الوقائع أو التنويعات الروائية على استدعاء تاريخ مرجعي قديم (من الأربعينيات حتى التسعينيات)، أو التعامل مع هذا التاريخ بوصفه معيشا، حين تفرض اللحظة التاريخية نفسها على ذاكرة الإنسان (الراوي والمؤلف)، كأن تستدعي وجوه بعض الغائبين من الأصدقاء أو أيام الاعتقال (1948م)، وغيرها، أو أن تعمل بعض القصاصات الصحفية (من «الأهرام» أو «الدستور» أو «المساء» أو غيرها) على وضع عوالم غرائبية (كالجن أو المردة) وأخرى واقعية شديدة الإيلام موضعاً موازيا للمعيش اليومي. (والتباريح من «البراح» الذي هو متسع من الأرض لا زرع فيه ولا شجر) و«براح» اسم للشمس. ولقى منه «بنات» و«تباريح الشوق توهجه وفورانه..». هكذا، نحن بصدد دوال أخرى تتحمل بها الكلمة الأولى من عنوان الكتاب (التباريح): الشمس (رع)، والمتسع من الأرض (الرحلة)، والأنثى..).

- 2 -

يحوي كتاب «التباريح» أربع عشرة حكاية، أو «تنويعات»، تمثل أربع عشرة رحلة قام بها «الراوي - المؤلف» أثناء عمله بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية خلال زمن مرجعي بعينه

(1959 - 1983). في حين تحيل التنويعتان الأخيرتان فحسب («ولد للبيع»، «لم يصبه الدور») إلى زمن مرجعي آخر، متقدم، هو زمن الاعتقال (1948 بأبي قير).

وفي كل تنويعات، نحن بصدد فريق من السكرتارية (عديلة، أرليت، جانين، ماجدة، جوزيت، سوزان، حازم، أحمد شفيق، هناك.. الخ)، يجوبون أدغال أفريقيا وسواحل آسيا وقمم أوروبا الثلجية.. أمكنة شتى وأزمنة متقاطعة، ما بين الآن (لحظة الكتابة، أو زمن السرد) والماضي (زمن الحكاية التاريخية).

يبدو هذا الترحال المستمر، ما بين أدغال أفريقيا وأحراشها وشواطئ أوروبا بفنادقها ومرتفعاتها الثلجية، وكأنه يعكس علاقة الراوي المهاجر دائما بالمكان المتغير أيضا. ومع ذلك، تظل هناك دائما هيمنة للزمن الشتوي، وبخاصة تلك اللحظات التي يَبِينُ فيها ضوء القمر حين حيث الانتهاء من أحد المؤتمرات أو من توتر العمل المتواصل واللجوء إلى الاسترخاء عن طريق الكتابة أو الحكى مع الأصدقاء. هذه الهيمنة تجعل لجوء الراوي إلى الحكى أشبه بلجوءه إلى ذاكرة قديمة باردة تستعين دائما بسخونة المدفأة لإذابة ما تراكم عليها من جليد السنين.

- 3 -

تبدأ تنويعات «ثلوج كاليمانجارو» - الأولى من حيث الترتيب - بوصف الراوي لخميس، السائق والمرشد، إذ «كان خميس نحىلا، طوالا، داكن السمرة، عيناه عميقتان تلمعان من داخل

السكرتارية إلى فندق «كوين فيكتوريا»، قائلاً: «وبينما اللغظ البهيج حولي، في انتظار أن نملاً استثمارات النزول في الفندق (...) خطفت ببصري نيتسا، بقوامها اللدن، في فستان خفيف بحمالات رفيعة (...)» (ص 16).

يذهب إليها الراوي في حجرتها، وينام ليلته معها بعد إلحاح، ثم يعود إلى غرفته مع الفجر. وبعد ذلك، يُفاجأ الراوي - في الصباح - بما قاله خميس عن نيتسا التي اختفت في حادث بسيارتها وسط الأدغال، في الوقت الذي يخبره موظف الاستقبال أن «غرفتها خالية من سبعة أيام» (ص 18): أي قبل أن يعود الراوي إلى الفندق.

وهنا، يصطدم القارئ بعالم غرائبي يجوس فيه الجن والاشباح والمردة، الأمر الذي يدفعنا إلى إعادة قراءة الحكاية كلها. وهناك، نلاحظ بعض الجمل والصفات والمفردات الدالة، فالراوي يقول مثلاً «خطفت ببصري نيتسا» (ص 16)، فهو المدرك لا المدرك، أو حين كانت في حضنه لم تكن أيضاً معه (ص 17)، وكان يحس فيها جسداً هو أكثر من جسد، وكأنه الغائب أو هي الغائبة (ص 18) .. الخ.

هذا الشكل السردى للتنويعات يحيل إلى تداخل عالَمين: غرائبي وواقعي، وكأننا بصدد نص مشحون بالغرائب والمفارقات، غرائب الواقع الملموس أو غرائب واقع الحكايات المدونة بالجرائد اليومية. وكل تنويع من كتاب «التاريخ» تمتلئ بتاريخ الكولاجات التي تحيل زمن السرد إلى تواريخ كثيرة، في الوقت نفسه الذي تعمل على ذاكرة القارئ المضطربة حين يختلط المعيش بالحلمي والواقعي بالغرائبي.

سواد بشرته (...)» (ص 7). وهو أمر سوف نلقاه مع كل حكاية (تنويع)، لكن مع استبدال السائق أو المرشد.

وإذ يتعرف الراوي بـ «نيتسا» تلك الفتاة التي تتحدث الانجليزية بلكنة يونانية واضحة، يعاهدها على اللقاء بفندق «كوين فيكتوريا» بعد انتهائه من المؤتمر. وهنا، يقطع الراوي - المؤلف خط السرد المتنامي ويعلق زمن الحكاية، بعد وداع «الراوي - الشخصية» لنيتسا، حتى يسرد حكاية (واقعة) الفتاة العمانية التي طلبت من أحد سائقي سيارات الأجرة أن يوصلها لبيتها. وبعد أن فعل السائق، تتعلل له بأن لا أحد بالبيت، وبأنه يمكنه المرور عليها غداً لأخذ نقوده. وإذ يفعل السائق ما أوصته به، يفاجأ بنحيب أمها واندهاش أبيها وأسررتها، حين تقص له أمها بأنه «كانت لهم بنت في السادسة عشرة من عمرها، اسمها حقا صبيحة» (قد ماتت في مثل هذا اليوم بالذات السنة التي فانت، وكان عندها صحيح فستان أفرنجي أزرق مشجر وعقد كهرمان مازالاً مقفلاً عليهما مع كل ملابسها في غرفتها التي لم تفتح منذ موتها» (ص 11).

وحين ينتقل الراوي - المؤلف إلى سرد حكاياته (وقائعه) المقتبسة من جريدة «المساء» القاهرية مثلاً عن عفاريت عين شمس الذين يثيرون الرعب في قلوب السكان، يُتبع الحكاية بنص لابن تيمية عن الجن وصرعهم للإنس الذي «قد يكون عن شهوة وهوى وعشق كما يتفق للإنس مع الإنس، وقد يتناكح الإنس والجن ويولد بينهما ولد، وهذا كثير معروف..» (ص 12).

وعندئذ، يعود الراوي - الشخصية إلى حكاية نيتسا، ورجوعه مع مجموعة

الأمر نفسه نقرأه أيضا في تنويعه «الدب القطبي والفارسة على حصان أبيض» (ص 54-55)، إذ يرى الراوي فارسة عارية هناك في السماء، على حصان أبيض، تطير بين المآذن، بينما لا يراها أنور صديق الراوي ومرشده السوفييتي، لكنه لا ينكر وجودها على أية حال.

-4-

وفي كل تنويع حضور لأنثى، فهي نيتسا في «ثلوج كاليمانجارو»، وطيف في «الدب القطبي والفارسة...». وفي كلتا الحكايتين - وفي غيرهما - نستقبل بوصفنا قراء - وقائع تُقضي إلى الجنون من «موقع» الراوي - المؤلف.

ربما تصبح صورة هذه الأنثى ملتبسة بصورة حيوان دنس، ففرس النهر مثلا، أو «سيدة» حين يداعبها عم محروس عامل حذيفة الحيوانات، تصبح موضعا لنجوى الراوي الذي يناديها دائما بـ «سيدتي القدسية» أو «يا سيدتي...» (ص 76)، مناجاة تصل المندس بالمقدس، أو تصل فرس البحر بالإله ست، حين تصبح «سيدة» هاته - أنثى السيد قشطة - «ابنة ست الذي اتخذ قوامها وسمتها، (و) حاربها بالحرب والنبال، وشباك الحبال المقتولة، (و) صارعها صراع الآلهة فوق الإنسان» (ص 74).

وعندئذ، يناديها الراوي - المؤلف، مفتقدا وجودها، حتى بعد تعليق الحكاية، والخروج من فضائها، قائلا: «أين ذهبت فرس النهر النهمة إلى الحب وعرامة الحياة؟» (فرس البحر وكأس كامباري، ص 87).

هكذا، سوف يستدعي الراوي تلك الصورة الأنثوية الحيوانية في تنويع أخرى هي «أمام الهمبرا»، لكنه يصوغ في الوقت ذاته اختلافا بين ست وفرس البحر. ففي الوقت الذي تقدم أسطورة إيزيس وأوزيريس الإله «ست» بوصفه شريرا تماما، فإن راوي «التباريح» يصل فرس النهر بالخير، حين يقول بحسه التعليقي: «ما أبعد الفرق بين أفراس البحر الشريرة وفرس النهر الخيرة.. هكذا بالأسود والأبيض؟ أم الألوان مختلطة متداغمة؟» (ص 88).

ولا عجب بعد ذلك حين يغوص هذا الراوي - المؤلف في سرد وقائعه التي تضرب دائما على وتر الإنسان الباحث عن الكرامة والحرية أو الباحث عن بهجة الحياة وجمال الشعر وحلم العدالة الذي لا يغيض (ص 98).

هذا التداخل بين المقدس والدنيوي، أو بين ست «وسيدة»، يحيل إلى وجه آخر للتداخل بين صفات الذكورة والأنوثة. فمن يربط الشيخ مدبولي، المغني الصعيدي - في تنويع «الخلاعة والدلاعة مذهبي» - يفيض حسا أنثويا، حين يحيي حفل طهور على ولد الشيخ حسنين عميد الولايدة وعمدة ساقلته، بأداء نغمي يصفه الراوي بـ «نوع من الحنو الخلفي» (ص 19)، عندما كان يغني:

«الشقاوة والحلاوة مذهبي

والحب - وهواها - ديني والنبي

شوف دلالة ولا قده وطلعته

يفرح القلب يا ناس كده.. والنبي».

(ص 22).

حينئذ، يفتح الراوي - المؤلف ذاكرته العميقة ليستعيد لحظة ظهوره الطفولية الحقيقية، حين كان خوفه ممتزجا بفرحة الأهل، أو إحجامه متصلا بإقدام

الآخرين، حيث يتداخل سرد اللحظة المعيشة مع سرد الوعي، أو المتخيل بالسير ذاتي، أو يتقاطع زمنا الآن وهنا (زمن الكتابة 1998) وزمن الماضي (زمن الحكاية عام 1933، في حضرة حلاق الصحة المعتمد بشفرته البيضاء الحادة والطشت مملوء بماء ساخن مختلط بدم قان، وصرخة الطفل تدوي في الأفق: أفق الحجرة آنذاك، وأفق وعي الراوي الآن). ودائما يقطع الراوي - المؤلف سرد حكاياته التي يرويها بضمير السارد المتكلم، في الوقت الذي يتدخل كثيرا بتعليقاته: ساخرا أو متحسرا، باكيا أو ضاحكا، متشائما أو متفائلا... الخ.

وقد يصبح المكان مدخلا للتشبيب، أو «التغزل» فتضفي عليه ملامح أنوثة، أو تتداعى علامات حضارة قديمة جدا، تتصل بحياة لهو صاخبة، وبقصور كانت تعج بالجواري والخلمان (انظر وصف قصور غرناطة في تنويع «أمام الهمبر»، ص 101-102) لكن القهر، بأشكاله المتعددة، يسكن زوايا تلك القصور ودهاليزها، حيث كان بكل منها قبو للحبس تحت الأرض، بسلاسل ضيقة من الحجر، تؤدي إلى حجرات معتمة أو ذات ضوء أغبش مثلاً.. وهناك كانوا يُحبسون ويقيدون بالسلاسل حتى يموتوا قهرا (ص 103). ثم يتدخل المؤلف الضمني معلقا كعادته: «هل كان ذلك في الأندلس، في قلعة المحروسة، أم في فاس؟» (ص 104).

من ناحية أخرى، تستدعي هذه التنويعات - الرؤى وقائع متعددة تمتلئ بالمأساة والألم، فضلا عن حس كوميدي أيضا: فهذا شاب جامعي فقير جدا، اتهم

بتزوير اشتراك أتوبيس، وذلك بائع يصل سيق إلى قسم الشرطة مع عربته وحصانه لأنه ضُبط يبيع كيلو البصل بخمسة قروش زيادة، وغير ذلك كثير، في الوقت ذاته الذي هرب مدير خزينة خارج البلاد بمبلغ بسيط (أرب + ورك): أي مليون ومائة وخمسون ألف جنيه.. وغيرها من الوقائع والنكات يصوغها الراوي بنغمة بارودية (انظر - مثلا - حكاية سيد وعدلات في تنويع «رجل بلا ظل»، ص 111. ولاحظ تعليقات المؤلف الضمني الساخرة).

- 5 -

لكن هناك نصا آخر، أو تنويعا أخرى، تقع في قلب هذه التباريح أو هي واسطة العقد منه، أقصد نص «المحنة» الذي يسرده الراوي مقطعا، أو متراوحا، بين اللحظة الآنية حيث يسير بالسيارة المرسيديس في صحراء بلاد النفط، وما تستدعيه تلك اللحظة من مستويات الذاكرة حيث الحياة البدوية القديمة. وهنا، نحن بإزاء نص يهيمن عليه مؤلف ضمني يقارب بين ثقافة السيارة والتكنولوجيا وثقافة الأطلال وبكاء الديار، أو يُسقط تصوراتهِ للأُنوثة على «ليل» أو «هَند» أو «سعاد»، أي على نموذج الأنثى البدوية المحبوبة عامة. لكنه حين يقطع هذا السيل المتدفق من ذاكرته القرائية ينطق بصوته معلقا على المكان المدرك الآن وعلى إحساسه الداخلي بالخواء معا: «ليس ثم إنسان. ولا أثر للحياة». (ص 147، 148). وهناك، تصبح المدن المفرغة من العمار أشبه بمدن النحاس ذوات البشر - التماثيل في فضاء (ألف

ليلة وليلة)، أو هي مدن ذات «حيطان

بيوتها طوبة من بلاستيك وطوبة من

المونيوم، (و) أبوابها مرصعة بعيون إلكترونية للتجسس والتبصص والتصنت..» (ص ص 148، 149). ثم تدخل الكولاجات، بما تحمله من تباريح للوقائع تدفع الراوي - المؤلف إلى السأم من هذا العالم، كما تدفعه إلى التساؤل والشك في كل شيء، تساؤلات تنتهي إلى نتيجة مؤداها: «ألا تحفرنا تباريح هذه الوقائع إلى الجنون؟» (ص 154).

عبر هذا التداخل بين المتخيل والمرجعي، أو بين الروائي والسير ذاتي، نلتقي بأسماء شعراء وروائيين وكتاب وفلاسفة.. امرؤ القيس، طرفة ابن العبد، عمر بن أبي ربيعة، البحري، المعري، الخنساء، الحصري، القيرواني، محمود درويش، ألبير كامي، سيرفانتس، تشي جيفارا، بول إيلور، ابن تيمية، المويلحي، الطهطاوي.. الخ.

ومع ذلك، فقد تستدعي إحدى التنويعات نصا واحدا - مثل (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي - وتقيم علاقة حوارية معه. ففي تنويع «رتبة روم إيلي بكليكي»، يصبح نص المويلحي كامنا في بنية التنويع العميقة، وقد يستدعيه الراوي - المؤلف ويحاوره، وكثيرا ما يسخر منه.. ف «هل كان عيسى بن هشام سيجد ما هو أكثر من ذلك (بقصد قصاصات الجرائد بما تنطوي عليه من تباريح) ليصف مبادئ الحياة المصرية بأسلوب انتقادي شائق؟» (ص 186). وكأن المؤلف الضمني للتباريح يسخر من تلك المقدمة - أو الحيلة التقنية - التي

يقتتح بها المويلحي نصه حين قال: حدثنا عيسى بن هشام قال: «رأيت في المنام، كأني في صحراء الإمام، أمشي بين القبور والرجام، في ليلة زهراء قمراء، يستر بياضها نجوم الخضراء..» (انظر مفتتح «حديث عيسى بن هشام»). والشيء الغريب أن نهايتي النصين - نص المويلحي ونص الخراط - تفضيان إلى نتيجتين متشابهتين إلى حد ما، إذ كان يقول أولهما مع نهاية رحلته الحلمية:

«قال عيسى بن هشام: ولم يبق لنا بد في هذه الحال من السفر والانتقال، فاستخرنا الله في العودة إلى ديارنا، والأوبة إلى أوطاننا، والحمد لله باطنا وظاهرا، أولا وآخرا» (أ.هـ). أما الثاني (الخراط)، فيقول: «وعلى تراب الأرض الطيبة مدفونة الخصب جاست، صاحيا غير سكران بالألم، أكتب على أوراق متناثرة، ألصق بها قصاصات الصحف التي تحمل إلي تباريح الوقائع وأقاوم شطحات الجنون» (أ.هـ، ص 222). وهكذا، تنتهي الرحلتان - رحلة المويلحي المنامية، وهجرة الخراط الواقعية - بالأوبة إلى الديار والحمد على كل حال أو مقاومة الجنون.. لكنه في الوقت الذي يبتدع المويلحي راويا متخيلا هو «عيسى بن هشام» - الغائب على مستوى الضمير السارد، الحاضر على مستوى الحدث - ويوكل إليه مهمة السرد، فإن الخراط ينسخ من شخصه راويا بضمير المتكلم، وآخر هو مؤلف ضمني يعلق ويحاكم ويسخر ويتهمك.. الخ.

الماضوي، وإدانة المعيش من حيث
افتقاده العدل والفضيلة وقيم الإنسان
النبيل.

وهنا، يمكن الإشارة إلى تلك
الافتتاحية التي صدر بها طه حسين (في
الخمسينيات) كتابه (المعذبون في
الأرض)، حين قال:

«إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل،
وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل.
إلى أولئك وهؤلاء جميعاً أسوق هذا
الحديث. إلى الذين يجدون ما لا ينفقون،
وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون يساق
هذا الحديث» (مفتتح «المعذبون في
الأرض»).

فإذا ما استبدلنا بكلمة «الحديث» في
نص طه حسين كلمة «الوقائع» في نص
الخرائط، أصبحت عبارة طه حسين دالة
في هذا السياق. فكلا النصين يؤمى إلى
غياب الفضيلة والعدل، وكلاهما - أيضاً -
يرمي إلى رصد المتغيرات التي أحاطت
بالمجتمع المصري، ولا تزال. غير أن ثمة
مسافة كبيرة بين سياقي طه حسين
والخرائط (1955 - 1998)، فضلاً عن
التقنية التي استخدمها كل منهما، سواء
في سرد الأول لأحاديثه لأولئك المعذبين
في الأرض، أو في سرد الآخر لوقائعه
ذات التباين والجنون.

هوامش

(*) صدر كتاب «تباين
الوقائع والجنون» - تنويعات
روائية عن مركز الحضارة
العربية - القاهرة - أكتوبر
1998.

يبقى أن نشير بعض التساؤلات التي
يطرحها الكتاب، حين نتأمل بناءه أو
غلافه أو حتى تقديم المؤلف (ص 5):

* هل نحن بصدد «رواية»، أم «سيرة
ذاتية»، أم «رواية سيرة ذاتية»؟

* لم هذه البنية المتقطعة، المتناثرة
أحياناً، ومتعددة الأصوات في أحيان
أخرى؟

* لم كل هذا الزخم من النصوص،
والإشارات، بما تحمله من حس
بارودي، أو مفارقة، أو تهكم، أو
كوميدياً أحياناً؟

وكلها تساؤلات يمكن الإجابة عن
بعضها، وتعليق البعض الآخر، حين
نصوغ ملامح هذا الكتاب - مجملًا -
كالتالي:

1- نحن بصدد نص تهيمن عليه تيمة
الرحلة أو السفر، فمع ثبات الراوي
(الشخصية والمؤلف)، تتعدد الأمكنة
وتتنوع الأزمنة والمواقف.
2- تعتمد بنية كل «تنويع» على
التقاطع بين الآني والماضوي، أو بين
زمن الكتابة وزمن الحكاية، أو زمن
الكولاج. وربما، هناك إيماءات إلى
المستقبل بصوت تراجيدي.

3- مزج التاريخي بالمخيال والوثائقي
بالحملي، أو الاستشراقي.

4- تأرجح النص - من حيث النوع
الأدبي - بين السيرة الذاتية ورواية
السيرة الذاتية.. لكنه يبقى في النهاية
نصاً يدور في فضاء متخيل غالباً.

5- هيمنة صوت المؤلف الضمني،
الملق والساخر، والمتسائل، على صوت
الراوي، السارد والواصف. غير أن
هناك إحساساً متصاعداً بالحنين إلى

الحب والحرية

في روايتي: المحمومون - غروب الآلهة

للأستاذ: محمد الراشد

ما إن أطل فجر استقلال القطر العربي السوري، وتسلمت السلطة الوطنية مقاليد الحكم الوطني، حتى أطل فيض من الأفكار التحررية، كان سدنتها حملة الأقلام، الذين نظروا بكتاباتهم إلى الخروج من أسر الواقع الجديد، الذي أعقب سنوات الاستقلال، ولم يكن الأدب قاصراً أو متخلفاً عن الركب، بل ساهم في إضاءة تلك المرحلة بأدبيات متباينة، هدفت جميعها إلى تخليص المجتمع من وعاء المرحلة، وطرح الأدب طروحا جديدة، عالج من خلالها بعض الإشكالات التي طفت على السطح بشكل واسع ومستفيض.

ويمكن للباحث في التاريخ الأدبي للقطر السوري، أن يشير إلى روايتي الأستاذ الراشد، كنموذج معبر عن أدب تلك الفترة الخصبة، ذات الآراء المتباينة والقيم المضطربة، وهما (المحمومون وغروب الآلهة) اللتان طرحتا قضايا هامة، سادت فترة زمنية، وما يزال بعضها يرخي ظله على واقعنا الاجتماعي والأدبي إلى الآن، كقضايا: الحرية والالتزام والواقعية والحب، وغيرها من القضايا التي حمل رايتها كتاب المرحلة، وعزفوا عزفا جميلا في ظلها ووحىها، وطرقوها بقوة في إبداعهم المتنوع، كما فعل الأستاذ محمد في روايتيه المذكورتين، اللتين عبرتا عن إشكالات الإنسان الضائع في مدلهما الحضارة، اعتبارهما محاولة للتكهن

• زياد محمد مقامس

<http://Archivebeta.Sahr.it.com>

كقيم ومواقف وأخلاق يراد لها أن تسود. وقد طرحت الروايتان أفكارا جريئة، بداية من العنوان المؤطر لإحداهما والدال على مضمون كليهما «غروب الآلهة» ونرى أن الكاتب قد عدل عن طروحه في كتبه اللاحقة، وانحرف بفكره صوب الحب الأشمل والأبقى، نحو التصوف، والحب الإلهي، بعد أن رأى العقم يلف الطروحات التي أراد أصحابها، أن يحسموا صراعات العالم من خلالها، واعتبروا فيها الدين سببا لتخلفنا، وإن كان الإسلام - في زعمهم - يضع أرجلنا في قوالب من خشب، فالمسيحية تضعها في قوالب من حديد، والكنيسة ليست إلا تابوتا كبيرا، غ الآلهة (ص 17) والمصلّي فيها ميت لا محالة، طرح هذا إبان حديثه عن عاشق مسلم لصبيّة مسيحية، أدخلته الكنيسة مرارا، والدها قتل برصاص الإنجليز، ويعتبر هذا المؤشر البسيط دالة نفودنا إلى الحل النصالي في النهاية، و(كيليكيا) الفتاة المريضة التي زارت أمها بها الأماكن المقدسة وقرأت معها الإنجيل أملة في شفائها من مرضها، وإلى مثل ذلك ذهب أختها وصديقتها الراهبة، علّها تشفى من شلل أصبح مزمنًا، وهناك تلتقي بهشام، الحبيب المنقذ من ضغوطات الجسد، ومن الكبت الذي يراه الكاتب سببا لكثير من أمراضنا الاجتماعية، ووصل التفكير في الحب إلى درجة عالية، بحيث إن المريضة ما كانت تريد الشفاء إلا لأجل عيون الحبيب، وفي مرحلة من مراحل القص تكشف «كيليكيا» أنها ما كانت تريد الشفاء إلا لتصارح هشاما بحبها/ المحمومون (ص 287) وبرقية «أمية» لغسان دليل آخر على ذلك (أحبك أحبك فقط، أحبك إلى الأبد المحمومون ص 382) فالحب هو الطريق الوحيد للشفاء، وبه وحده يشفى الإنسان، ويتخلص من كافة كروبه وأدوائه، وهذا أحد

بمصير الإنسان بعامة، وقد ورد ذلك فيهما، وفق منظور عقلي فلسفي يعتمد بعض معطيات الحضارة في عروضه واستنتاجاته، ويتخذ إنجازات العلم، ونزوع الوجدان صوى شاهقة في دربه، دون أن يحيد عن السراط المستقيم، (الأمر الذي سيؤدي إلى إحساس شفقي بائس، واستنتاج واقعي مرعب، لكل ذي بدهة وذكاء) (المحمومون المقدمة) وإذا كان هذا هو الهدف الذي رسمه المؤلف لنفسه، فما هو الشكل الذي قدمه فيه؟ وما هي البنى الفنية التي حملت هذا العبء؟ وقبل الإجابة بشي من التفصيل، نود أن ننوه إلى أن الروايتين ستدرسان معا، لأن كل واحدة منهما تكمل الأخرى، فواحدة تتحدث عن حب يرى صاحبه أن الحب والحرية الشخصية، هما مفتاح السعادة في هذا العالم، إضافة إلى طرحها بعض الأفكار الجانبية المكملّة، والثانية تتحدث عن الحب بوصفه وصفة تصنع المعجزات، وبخاصة عندما يلتقي مع العلاج الطبي الناجح، والنفسي المتقن، وفيها يظهر جشع الأطباء، وينتصر للنوايا الطيبة، ولبعض الأفكار التي تكمل طروحه الأولى، ويصل في نهايتها إلى الحب الحقيقي.

والروايتان معا، عبارة عن رؤية مكثفة لمثقف، صاغها بأسلوب جميل يعتمد على طروحات أثبتت الممارسة النصالية فشله، لذلك عدل عنه، ووطأ بفكره أرض النضال الحقيقي، فلا الجنس أنهى قضايا العالم، كما قال البعض، ولا الإباحية أو الحرية المزعومة، فعلت ذلك، كما قال البعض الآخر، وما ينهي مشاكل الفرد بخاصة، والمجتمع بعامة، هو التحرر من الاحتلال - جغرافيا وفكريا - الذي هو أسّ المشاكل جميعها، فنحن مجتمع ناهض، ينقصنا التحرر الذي لا ينحدر بنا إلى أهواء يرفضها مجتمعنا

محاور الصراع الهامة في الروايتين.

كما تحدّث الروايتان عن أشياء أخرى هامة، ستظهر إبان تحليل الحدث والفن واللغة كمواطن مختارة.

أما حدث رواية (المحمومون) فهو عبارة عن حالة ترقّب في المشفى، وقرار خطير للأطباء بإجراء جراحة للمريضة العاشقة، وما كانت بدعا في ذلك، فأمرها في تلك اللحظات كانت تنتظر أصدقاءها بحثاً عن لذة مشتهاة أما رواية (غروب الآلهة) فهي عبارة عن حدث تم فجأة، بين هشام وكيليكيا كانت فيه أكثر جرأة وتحرراً، ودعته مباشرة موحية باعجاب (يا حضرة، يا حضرة ص 11) ومن ثم تسيطر على الموقف من خلال الحدث، ويبدو هشام ضائعاً في لحظات ترقّب، ولقاءات مملوءة بالإثارة، ولا ينسى أن يسخر من أرباب الشعائر الدينية كلّما تسنى له، غير عابئ بالنقد، متحدياً الأسرة، ومفاهيم المجتمع، بفلسفته التي هزأ فيها ببلادنا (فالشرق متآكل، بلاد الطوائف والحزبيات، وشعبه متآكل من الحماسة والعنف غ الآلهة ص 20) وما العادات والشعائر الدينية والطقوس إلا مصلحة، فالإنسان يتعبد لمصلحة، كيليكيا تدخل الكنيسة لتشفى، وأمها كذلك، أي أن العلاقة أو الارتباط ليس أكثر من تعويض عن فشل، لأن الإنسان لا يستطيع أن يحيا لشيئين، كأن يعبد ويحب، وإذا كان الجنس لا يمكن الاستغناء عنه، فقد استغنى عن الدين، وهذا صراع نلمح فيه أثرا للثقافة الكاتب زمن إنجاز الروايتين، فكيليكيا تعيش في صراع يأخذها بسبب الإقدام والإحجام، تدعي التدين وتمارس الجنس الحرام في أحضان حبيب يؤمن بأثر الجانبين المادي والاقتصادي في الحياة، ويحاول اقناعها بهما، تحيا كل ذلك وتروي تفاصيله يوميا، حتى إذا ما شعرت بشيء من العجز، أجراه

المؤلف على لسانها مجرى الحلم، بطريقته الفنية وأفق الفكري الواضح، وعمله المتوازن، الذي يعرف إلى ما يهدف جراءة، وما يطرح فيه من آراء، هدفها إخراج المجتمع من مآسيه، ولا يكون ذلك في نظره، إلا عن طريق الصراع الاجتماعي الذي تحرّك فيه أنامل البائسين العالم، «سوف نعيش قرونا، حتى نرى الكائن الإنساني على الواقع، غروب الآلهة ص 168» فالحرية والرغيف حقّان أزيّان، لا يجوز لإنسان التخلي عنهما بدافع من تعسّف، هذا من الجنوح الصراع الذي لا علاقة له بالرواية كحدث، ولكن له علاقة بها كفكرة ذهنية مجردة، عاشت زمنا في المخيلة.

هكذا بدت أحداث الروايتين المائستين بين قصة حبٍ وأخرى مثلها الأولى تمت بين جدران كنيسة، والثانية بين جدران مشفى، فالكان متشابه فيهما، الأول يشفي نفسيا، والثاني يشفي جسديا، فطرح مشكلة الحب مبرر من خلالها الحديث عن الكبت والحرية الجنسية والألوهية والعبودية والحضارة والجمال المطلق، كقيم مطلقة لا مناص فيها. وكانت بنية الحدث في الروايتين متماسكة، رغم الطول النسبي (550) صفحة من القطع الكبير، كان قادرا على الإمساك بخيوطهما وشخصهما بدقة، وفي سبيل تمرير ما يريده من أفكار فنيا، قدم الحب المستحيل كبديل للدين والواقع.

عرّض فيهما بالطبقات الناعمة وأظهر انحلالها، فالفتاة تحب في المشفى، وأمها تنتظر أصدقاءها وحيدة شقية، والحبيب يريد أن يذلّهما معا، ولم تنفصل أحداث الروايتين عن السياسة، بل كان يبحث عن أي ثغرة لينفذ منها إليها، فالسياسي «الشريف في أي وطن كان، لا يمكنه الفوز بصوت انتخابي واحد في ظل هذا الدور المأقون، المحمومون ص 242» والحب الذي يراه

يختلط المكان عليه، فتبدو دمشق حلب والعكس أحيانا، وحدث مثل هذا عندما كان يصف الشوارع أو الأحياء، وكان ينسى فنه ويستفيض في الحديث كما حدث له عندما استرجع أخبار الثورة السورية في خطبة مطولة، لا علاقة للرواية بها، ويمكن حذفها دون أن تتأثر بنية الرواية.

وظهر أثر لثقافة الكاتب ودراسته في الروايتين، عندما كان يحلل الشخصيات، كما في تحليله شخصية ندى (غ الآلهة ص 27) وكما فعل في تحليل شخصية كيليك، ليبرر لها انحرافها (غ الآلهة ص 13) وكما ظهر في ص 306 وما بعدها (المحمومون) حيث حلم بانهار العالم، رغم نجاح العملية الجراحية، والسيطرة على إدارة المشفى، أي النجاح في الطب والسياسة، وكثيرا ما كان ينسى نفسه ويغرق في ذكر أسماء كتب وكتاب، تدليلا على شراء فكره، وسعة اطلاعه، (الكواكبي - عادل العوا - شاكر مصطفى - جعفر الصادق - يحيى الهاشمي - سهيل إدريس - ملتن - هيجل - نتيشة - كامو - ديستوفسكي).

وقدمت الروايتان أشخاصهما ببعد واحد، ظلوا طوال وجودهم الروائي يشغلون الحيز الذي أطرهم فيه، ولم يحدث على نفسياتهم تطور يذكر، بل ظل كل يحتفظ بخصائصه الفكرية، في حيزها المنسجم مع العلاقات الاجتماعية والفنية والواقعية حتى النهاية، ولم نلاحظ تطورا على نفسياتهم أو عواطفهم خلال الصفحات الخمسمائة والخمسين، رغم وصول بعضهم إلى ما يريده «إدارة المشفى» وليس ذلك ضعفا أو خللا روائيا، بقدر ما كان مهندسا بدقة، مفصلا على الواقع الاجتماعي المستهدف باتقان مما (يقربهما لتكونا اكتشافا أو ليا لعلاقة الإيديولوجيا بالعمل الروائي، نبيل سليمان، أسئلة

المؤلف: البلمس الشافي لكل أمراض مجتمعا «هو الذي يرى أناسه الباطل حقا، المحمومون ص 119) وإن كان حدث الرواية الأولى ينتهي بطريقة تعادلية، يتساوى فيها الحب والموت، بالانتحار دلالة على العقم والعجز، وبالجبهة حيث الحب الحقيقي للوطن، الوطن الذي يعيش إشكالات فرضها مستعمر لا يرحم، وإلى مثل ذلك ذهبت الرواية الثانية، التي انتهت بنجاح العملية الجراحية، ونجاح الإدارة الجديدة في السيطرة على المشفى على اعتبار أن المشفى كان مكانا للصراع أيضا، وكأنني به يريد أن يقول: إن عوامل أخرى تؤثر في دينامية الأحداث، لذلك لا تكون نهايتها حتمية كما يراد لها.

أما بنية الفن، فهي متماسكة، اختار فيها الكاتب الزمان والمكان والأشخاص، بشكل متكامل، مكمل للقصة، سخره لمعالجة قضايا مجتمعية ملحة، عبر فيها عن مواقف سيسيو اقتصادية، كان حظه فيها من النجاح كبيرا، رغم تسرب بعض الخيوط، وجنوحها صوب مصالحة الواقع أو نحو الوعظية اللغوية، وهذا في عمل ضخم كهذا، ظلت أحداثه تسير في خط وهمي مستقيم، ظل الراوي فيها هو الراوي، وظلت الأفكار هي الأفكار، ولم يتراجع مرة عن طروحاته، بل ظل مدافعا عنها حتى الرمح الأخير، وظلتا تحمالان منطقهما الخاص وتمثلان تجربته التي كانت مقنعة غالبا، وتنقصها القناعة أحيانا أخرى، علما بأنه فطن إلى ذلك، ورّممه بلغة خصبة، كانت واقعية أحيانا وإبداعية أحيانا أخرى.

وكان المكان متعددا في الروايتين، فقد اختار فيهما أماكن مناسبة لطبيعة القص وموضوعه، في حلب أو دمشق، مشفى، حديقة، منزل، مطار، طرقات، متنزهات، كلها تصلح لأن تحتضن بين جنباتها قصة حب، أو تحتضن حالة شفاء، وكثيرا ما كان

واقعهم ولم تكن منفتحة كما يريدوا الأسلوبيون، لأن التحليل الإبداعي الشاعر ي بمفهومه الجديد، لم يكن سائدا أيامها، وكانت الصورة الشعرية تظهر في ثانيا السرد، أو ثانيا الحوار، فتزيد جمالية الأسلوب «إنني أجعل من جلال الصمت ملاذا» (الذهول النشوان) (غوبة صوفية بكر) المحمومون ص 61-62-26، وكان أسلوبه يميل إلى التحليل بشكل عام، ومنه: (توجت الجبين سحابة من نور، فبدأ الغم المعتق كانغلاق فجر وديع في يوم غريد، وحارت الكلمات على اللسان الوردي حتى الذوبان المحمومون ص 294).

و (الدوائر المجذومة نخط بريقها اللاهت بتسارع شبق، فطمر حتى الناصية بتفاهم مدوخ، متحسسا اللحظات الخالدات التي يرنح تحت عبثها المصابون باختناق غازي، في اللحظة التي يبدأ فيها الوعي بالهبوط الرجراج المحمومون ص 295) لتبقى الحقول والمجالات مفتوحة باتساع لا يبارى، أمام شط الخيال، الخيال الذي يحوم أبدا حول دوائر مشدودة ممطوطة رجراجة في دوران باهت، و (هو أمام العدسة المريضة واقف يرقب خشونة العالم المريع، بما فيه من كواكب سيارة، ونجوم دواره، وشهب متطايرة، في خواء الفضاء الواسع، فالويل لمن يبغى العومان في الفضاء، المحمومون ص 296).

هذه المقبوسات الصغيرة من أسلوب الروائيتين، تمت عن جمالية رومانسية حاملة أولا، وأظهرت النص الغائب في أسلوبه ثانيا، ونرى أن نصه الغائب مستمد من معنيين، الأول فلسفي جمالي، مطعم بحلم شبابي، وثروة غزيرة في المعاني، والمعين الآخر هو الأسلوب القرآني الذي ظهر ملبسا الروائيتين حلّة لغوية قشبية، ومتانة أسلوبية مسيطرة: (يبلغونها عوجا - تبين الحق من الغي - بشرا سويا - سفر - النبأ - زنيم - صعيدا زلقا - جزاء

الواقعية والالتزام ص 42) وتعتبر الروايتان من الروايات المبكرة في هذا الاتجاه، فطرح قضية استغلال المشافي بواسطة أطباء بشريين أو نفسانيين، وما يمثله ذلك الطرح من صراع اجتماعي، وما نلمحه من تعسف مطروح وفق المنظور اليساري تحديدا، يمثل إيديولوجية روائية متقدمة في حينها، وتمثل الروايتان واقعا كبيرا يمتد على مسافة زمنية واسعة، يقوم بها أشخاص قلائل، كأن مؤلفهما كان يفكر في أن تكون روايتا 5 مسلسلا يقدم للنظارة، وسيدعم هذا الاتجاه شيء في دراسة اللغة.

وكانت شخصياته حبيسة مواقع صراع ثلاثة لا تريم عنها، هي الجنس والثورة والتغيير الاجتماعي، والعلاقات التي كانت تسود، بين عاطفية تمثل ثورة الشباب وحميته نفسيا وجسديا، ولا عجب فهم جزء من ثروة الوطن، الذي لا يتحرر إلا بسواعدهم، فهم لا يتحررون إلا بتحرر وتحرير الآخرين المتكامل، وليس بالتحرر من ضغوطات الجسد، ومن جميع الشوائب التي تربطه بالعالمين المادي والروحي، وتحرر المرأة وتحريرها لا يكون بامتلاك جسدها واستلابها، كما يحصل عادة في مجتمعنا الشرقي، كما حصل لأشخاص الروائيتين الذين يشكل الكاتب بعضهم، ويشفع له أنه مشرقي أراد أن يثور ويحرر بادئا بالموضوع الأقرب إلى قلبه، ومنه ينطلق إلى وعي العالم الرحب.

أما بنية اللغة، فكانت جميلة متماسكة «تشكل اللغة فيهما جزءا من التركيب الداخلي المناسب للشكل الأدبي المختار «الياس خوري» تجربة البحث عن أفق ص 11» وتطابق شكل اللغة الفني مع الخاتمة التي سارت في مسارين، وظهرت اللغة اتباعية محلاة برومانسية خصة، كانت مناسبة لمستوى أشخاصها، منطبقة على

وقد لا تتكرر.

- وهل هناك ما يدعوها إلى الاجتماع.

★ عدم معرفة رقم الهاتف مثلاً!
وعضت أسارير أطرافها ذهولا.

- ولكن... كيف كيف تجهلين؟

- صدقا أقول، وأفهم من هذا أنك أدركت
الرقم اعتباطا.

- بالضبط.

★ حسنا... الرقم عندي ... وأضاف
بانعتاق: إلى اللقاء.

فتناهى إليه صدى صوت هادئ مثلوج
... إلى اللقاء.

هذه المحاور التي أبرزتها الدراسة، كانت
فيها الشخصوس، تتحدث عن القضايا ذات
الصلة الوشيكة بالمجتمع، وحاول المؤلف
علاجها، مستعينا بالصراع الطبقي،
وبالأفكار المادية التي آمنت بها شريحة من
شرائح المجتمع، وكانت سائدة في حينه،
وتمسك بها الشباب لأنها كانت في نظرهم
المخلص من وعاء المرحلة، والأكثر تعبيرا
عنها، فبعد أن أظهر الضياع والحيرة - مع
طموح مأمول نحو التغيير - ظل مواصلا
الطريق في الرواية الثانية، التي انتهت
بنهايتها مرحلة وبدأت أخرى أكثر ازدهارا
في الأدب، وأكثر تعقيدا في السياسة، ورغم
أن الروائيتين لم تأخذا الاهتمام المناسب من
النقاد والدارسين، إلا أنهما عبرتا بدقة عن
المرحلة التي عاشها القطر السوري قبل
ثورة الثامن من آذار.

الهوامش:

1. رواية المحمومون - محمد راشد.
2. رواية غروب الآلهة - محمد راشد.
3. تجربة البحث عن أفق الياس الخوري.
4. أسئلة الواقعية والالتزام - نبيل
سليمان.

الظالمين - شهاب ثاقب - قرار مكين - سكارى
وما هم بسكارى ولكن وقع الموت على
الإنسان شديد - ماء من يحوم (هذه المفردات
والتراكيب وردت بحرفيَّتها، وسُخِّرت
تسخيرا مناسباً للمعاني التي وردت فيها،
زادت أسر اللغة الاتباعية وسيطرتها على
النص النثري (إن النبع المسحور في البیداء،
لا يشكل فردوسا ولا يساعد على إقامة إرم
ذات العماد، التي خلق أو لم يخلق مثلها في
البلاد المحمومون ص 320).

ونتج عن ثراء ثروته اللغوية طول في
الحوار، لكنه بقي مشوقا جذابا، لأنه كان
يعتمد الإدهاش والترقب، ويقطع ليشكل
مفاجأة، تماما كما يفعل كتاب «السيناريو»
في اختيار أماكن القطع المشوق، وهذا مقطع
من رواية غروب الآلهة ص 182.

★ بودي لو تساهرني يا هشام.
- الساعة تحمل لكل الواحدة، ولا مفر من
الذهاب.

★ إن كنت مصرا فأنت حر، وهم مست
بلغة شاعرية: متى أراك؟

- أما غدا سنمضي ليلة الغد معا
★ إما غدا... فلا

- اسمعي... ما اليوم؟
★ الجمعة.

- طيب اليوم جمعة، عدّي ثلاثة أيام.
★ نعم.

- الثلاثاء القادم.
★ هذا مالا أطيق، يجب أن تأتي مساء

الغد.
- سأبذل جهدي لأن أحضر... وهكذا.

ومن رواية «المحمومون» ص 155 سارعت
كمن ينتشل غريقا.

- تريث.. تريث، أولا نجد طريقة نوافي
بها بعضنا.. على الهاتف طبعاً.

★ كما التقينا مصادفة.
- فلتتكرر الصدفة.

الكتاب: كُنَايَات وَأَقْوَال كُوَيْتِيَّة وَأَصُولُهَا
اللُّغَوِيَّة

الكاتب: خالد سالم محمد

الطبعة الأولى: الكويت 2000م

الصفحات: 80 صفحة من القطع المتوسط

كنايات وأقوال كويتية وأصولها اللغوية

● عرض: زینب رشید

في غمرة عصر التكنولوجيا وثورة
الانفوميديا، تتراجع اهتماماتنا التراثية
ولاسيما الشفاهية منها، أمثالنا وكناياتنا
الثرية بمخزونها اللغوي والدلالي، هذا
المنبع الثر، الذي استوعب روح الآباء
والأجداد، وقدرتهم الهائلة على تلخيص
المواقف الكثيرة بحملة وأحبانا بكلمة.

من هنا كان للكاتب خالد سالم محمد باع طويل للاهتمام بالتاريخ والتراث في الكويت والخليج العربي عموماً، وقد صدر له تسعة مؤلفات: «جزيرة فيلكا لمحات تاريخية واجتماعية ١٩٨٥م»، «ربانة الخليج العربي ومصنفاتهم الملاحية ١٩٨٢»، «من ذكريات التعليم في جزيرة فيلكا ١٩٨٣»، «صور من الحياة القديمة في جزيرة فيلكا ١٩٨٥»، «جزيرة فيلكا صفحات من الماضي ١٩٨٧»، «كلمات أجنبية ومعربة في اللهجة الكويتية ١٩٩٤»، «الكويت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ١٩٩٥»، «جزيرة فيلكا خريطة تاريخية ١٩٩٧»، «النوخذة عبد المجيد الملا من نواخذة جزيرة فيلكا البارزين ١٩٩٩».

يوضح المؤلف في مقدمة كتابه، بأن الكنايات والأقوال التي ذكرها، مازال الكثير منها مستعملاً حتى الآن والبعض منها ترك أو انتسى بسبب زحمة الألفاظ

الكثير من الكنايات بصفات سلبية: (شين الحالايا) وهي: لفظة تحقير وسخرية، و(طراك راشدي) أي: الضرب بالكف، و(طكن) وتستعمل: للتحقير والقليل من قيمة الشخص أو البضاعة غير الجيدة، و(مايجابس) وهي: كناية عن الشخص الذي لا يستطيع مواجهة شخص ما أو مجموعة. ويشير الكاتب أحيانا إلى أن بعض الكنايات والأقوال يكثر استخدامها عند النساء مثل (كلعة) وهي: لفظة تشف وشماتة، و(تعيب) أي: يبالغ في الكلام، و(سليمة) وهي: لفظة تستعمل في الشتيمة والتحقير.

وهناك القليل من الكنايات بالصفات الايجابية مثل: (شمعة الجلاس) كناية عن الشخص الخفيف الظل، المرح، اللطيف المعشر الذي لا يمل حديثه في المجالس، و(لحية غانمة) كناية تطلق على الشخص الكريم، صاحب المروءة والشهامة والمواقف المشرفة، ومن الكنايات الايجابية أيضا (ما يطير طيره) وهي: كناية عن الشخص الذكي، المتمرس الحاذق الذي لا يمر عليه الأمر بسهولة، و(مزهك) وتعني: الظهور بأحسن صورة و(مصك) وتعني: الرجل القوي، الطويل، العريض المنكبين.

أغلب الكنايات والأقوال مشتقة من اللغة العربية الفصحى، لذلك نجد الكثير منها منتشرا في أقطار عربية أخرى مثل سورية مثل: (بوهبة) كناية عن الشخص المتقطع في زيارته، أو الذي يواظب على عمل ما ثم ينقطع عنه، و(خري مري) كناية عن الفوضى وعدم النظام، يقولون: ذهبنا إلى المكان الفلاني ورأينا الناس فيه خري مري، أي غير منظمين يخرجون ويدخلون ويتصرفون دون ما رقابة أو مساءلة، و(زف) المقصود بالزف هنا

العامية التي تدخل إلى اللهجة باستمرار، فاللهجة المحلية لا يقيدها رابط، فهي تتطور وتتجدد دائما، وتظل مفتوحة الجوانب لأي كلمة جديدة سواء كانت من أصول فصيحة أم دخيلة بمجرد أن تتردد على ألسنة الناس تصبح بعد فترة زمنية قليلة مقبولة ومستساغة، حيث لا يوجد هناك عامل يحد من توقفها.

كما ينوه الكاتب إلى أنه أورد بعض الكنايات والأقوال دون ذكر أصلها اللغوي، وذلك إما لسهولة ووضوح معناها، أو لأنه لم يستطع أن يتوصل إلى معرفة مصدرها، وهي قليلة جدا.

أما النهج الذي سار عليه الكاتب فهو إيراد الكناية أو العبارة حسب لفظ الأهالي لها دون تجريدها، اللهم إلا الكلمات التي تُلَفَّظ في الأصل مجردة أو قريبة من التجريد. كما قسم الكنايات إلى أبواب، حسب التسلسل الأبجدي للحروف العربية: حرف الألف يليه حرف الباء... الخ، وهكذا حتى حرف الياء، وذيل الكتاب بالمصادر والمراجع التي اعتمدها في بحثه هذا، وقد اعتمد كثيرا على: استخدام قاموس تاج العروس - محمد مرتضى الزبيدي - وقاموس المحيط - مجد الدين الفيروز آبادي - ولسان العرب لابن منظور، وجمهرة اللغة لابن دريد، الكنايات البغدادية - عبود الشالجي.

إن أول ما يلفت انتباهنا هو أن الكنايات الكويتية، أو بالأحرى الكنايات التي ذكرها الكاتب في كتابه، هي في غالبيتها، كنايات وأقوال قبح وذم أي بصفات سلبية مثل: (ثقل طينة) حيث نقول فلان ثقل طينة أو طينته ثقيلة كناية عن أنه ثقل الدم لا يرتاح لوجوده، و(طفاكة) طفاقة التسرع والتدخل بين المتحدثين دون استئذان ويقال لمثل هذا مطفوق، وهناك

الطرد والقول الجارح وهي من ألفاظ الإهانة، يقولون: جاءنا فلان وزفينا، أي طردناه وأغلظنا له في القول، أو عاتبناه عتبا شديداً، واللفظة فصيحة بهذا المعنى، ففي التاج: زفت الريح زفيفا وزفونا: هبت ويعلق الكاتب خالد سالم محمد بقوله: فكان المراد هو الصوت العالي الذي يرتفع في وجه المعاتب مثل الريح التي تزمجر. و (فاول عليه) بمعنى أراد له الضرر والأذى بالدعاء أو التمني أن يصيبه مكروه، وغيرها الكثير من الكنايات، مثل (عينه حارة) وتطلق هذه الكناية على الشخص الذي يحسد النعمة ويتمنى زوالها، و (طيبة خاطر) وهي: الهدية البسيطة المراد بها تلطيف الجو بين الأهل والأصدقاء، و (إيده طويلة) وتطلق على الصبي أو الشاب الذي يتناول على من أكبر منه سناً بالضرب دون احترام، و (رايح فيها) وتعني: الشخص المنتهي، لافائدة ترجى من إصلاحه، و (طلع من طوره) وتعني: كثرة الغضب وعدم الاحتمال، و (لفحة هوا) وتعني: مرض الزكام والبرد، و (ما تنكسر عينه) أي: الكتابة عن الشخص الجريء، و (ما يشك خيط بابرة) أي: الشخص الذي لا يملك أن يتصرف لوحده، و (مريش) أي: ظاهر عليه آثار النعمة.

ولكن هناك أيضاً كنايات مأخوذة عن لغات أخرى مثل اللغة الفارسية واللغة

الهندية مثل: (داس بمردانة) بمعنى أهانه وقلل من قيمته واللفظة فارسية «مردانة» وتعني كل ما ينسب إلى الرجل من بطولة وشجاعة وإقدام. و (سامان ديكه) تطلق على الشخص الذي لا يؤخذ منه إلا الكلام فقط دون الفعل رغم جباهته وحسن هندامه واللفظة هندية، ومركبة من لفظة سامان ومعناها: الزينة، الترتيب، الديكور، وديكة معناها نظرة، أو انظر تمعن.

يستشهد الكاتب أحياناً، ببعض أشعار القدماء، وذلك عندما تكون الكناية فصحي، منها ما يعرضه على سبيل المثال حول قولنا: (فلة) للشيء الجميل البديع، وفي التاج: القليل: الشعر المجتمع كالفيلة قال الكميت:

ومطر الدماء وحيث يلقي من الشعر المصفر كالليل لقد اجتهد الكاتب في بحثه عن أصول الكنايات والأقوال، واجتهد في تعليقاته عن الأصول بطريقة علمية، تعتمد على المصادر اللغوية والمعاجم والمقارنة بين اللغات، كما اعتمد على الاختصار والتركيز، مما يجعلنا نستمتع بقراءة الكتاب دون ملل، ونتعرف إلى اللهجة العامية في الكويت التي تخفي تحت ثوبها الخشن كثيراً من ثقافة الشعب الشفوية وعاداته وتقاليده وروحه والتي غالباً ما يكون لها أصول لغوية فصحي هذه الفصحي التي تجمع العالم العربي المجزأ.

النقرور

والجمع نقارير، وتلفظ القاف جيماً قاهرية.

وصف

جسمه أبيض يميل إلى اللون الفضي، زعنفته الظهرية منفرجة أما الزعنفة الذيلية فقصيرة، له رأس كبير وأسنان صغيرة حادة وفم بارز، جميع زعانفه يميل لونها إلى الأصفر الفاتح، مغطى بقشور كبيرة، أشواكه حادة وقوية. (2)

يبلغ أقصى طول له 50سم، موعد الصيد (1).

والنقرور ذو قيمة غذائية واقتصادية عاليتين، ويجد إقبالا كبيرا في السوق، وهو من أفضل الأسماك للشي.

أما عن سبب تسميته فأعتقد أنها لفظة صوتية من القرقرة لأن النقرور بعد صيده مباشرة يصدر صوتاً يشبه القرقرة ومنها اشتق اسمه في الغالب.

وهناك قول كويتي قديم وهو: «من يأكل رأس النقرور لابد من أن يعود إلى الكويت مرة ثانية»، وهو يشبه قول الأخوان في مصر: «من يشرب ماء النيل لابد أن يرجع إلى

قصيدة الأستاذ: عبدالله زكريا الأنصاري في النقرور

للأديب الفاضل الأستاذ: عبدالله زكريا الأنصاري قصيدة لطيفة في

الشاي. وعدت في الصباح أحمل للأستاذ
السقاف قصيدة النقرور التي وصفت
فيها هذا الحادث النقروري الشهى».

وقد نظم الأستاذ عبدالله زكريا
الأنصاري قصيدة النقرور على وزن
وقافية قصيدة الشاعر عمر ابن الفارض
576-632هـ التي مطلعها:

سائق الأظعان يطوي البيدطي
منعماً عرج على كئيبان طي

قَصِيدَةُ النَقْرُورِ

حامل النقرور يطوي الأرض طي
مسرعاً للبيت كي يشويه شي
قرقر البطن له مستبشراً
هكذا النقرور يغري وهو ني
ليت شعري كيف لو أصبح في
طبق أظهر في أحسن زي
ناشراً ريح شواء عاطر
مثلما الأزهار فاحت بعدري
لرأيت الريق كالسيل إذن
يغرق الأضراس شيئاً بعد شي
قال لي السقاف لما شافه
همت بالنقرور حقاً يا أخي
فلنعد للسوق ولنشريه من
بائع الأسماك ميتاً بعد حي
فأيتنا السوق نمشي خبباً
نقطع الأرض ولم نحفل بشي
فاشتريناه سميناً ناعماً
وي لنقرور أهاج البطن وي
لا تلمني إن تحـدثت به
أو تغزلت ولا تعتب علي
همت فيه وتغنيت به
مثلما الشاعر قد هام بمي
كيف لا وهو الذي هام به
وتعدى الحد فيه كل حي

سمكة النقرور، كتبها سنة 1946م،
وأهداها إلى صديقه وزميله الشاعر الكبير
أحمد السقاف.

يتحدث عن المناسبة التي كتب فيها
القصيدة بقوله: «في ذات يوم من الأيام
ونحن أنا والأستاذ أحمد السقاف نتمشى
مساءً في ساحة الصفاة، وإذا بالناس
يخرجون من الشارع الجديد الممتد إلى
سوق السمك، يخرجون وكل واحد تقريبا
يحمل «نقروراً» «مسرعاً به نحو البيت،
وربما وجدت من يحمل أكثر من نقرور،
وتساءلنا ما هي الحكاية؟ وأين تأتي هذه
الكمية من النقرارير؟ وإذا بأحدهم نعرفه،
سألناه من أين هذه النقرارير؟

قال: أسكت، سوق السمك اليوم طافح
بالنقرارير، تباع بالثمن الزهيد، قلت
لصاحبي الأستاذ أحمد ما رأيك؟ قال: هيا
إلى سوق السمك، فقد كنا زميلين عازبين،
وذهبنا من الصفاة إلى سوق السمك،
ورأينا كميات كبيرة من النقرارير، اخترنا
من بينها نقروراً سميناً يشع بياضه،
اشتريناه وشككنا لنا البائع شككاً قويّاً
وطوينا الأرض طياً نحو المطبة في الشرق
حيث بيت الأستاذ السقاف، وعندما
وصلنا البيت سلم النقرور للطباخ الذي
عنده وأوصاه أن ينظفه ويحشيه،
ويشويه شيئاً، حيث بدأ البطن يقرقر
قرقرة النقرور، وللنقرور قرقرة جميلة
تصطك لها الأسنان ويسيل اللعاب.

وانبعثت ريحة الشواء لتملأ البيت،
وتملأ الشارع الضيق الذي يقع فيه البيت،
بل يمتد ريح الشواء ليملأ البيوت
المجاورة، ويملأ الحي.

وجلسنا ننتظر النقرور مشوياً
ناضجاً، وبعد أن استوى وضعه الطباخ
أمامنا وبدأنا في الأكل. وبعد أن انتهينا
تمددنا بأجسامنا وأفكارنا وشربنا

المراجع

١ - جريدة القبس، ملحق البحر والصيد، العدد 5946 بتاريخ 30 / 11 / 1988 .

2 - بيولوجيا وطرق تحضير المنتجات الغذائية من الأسماك التجارية بالخليج العربي. تحرير: نبيل مصطفى ابو شليب وزملائه. الكويت 1985.

3 - مصايد الكويت - وزارة الأشغال العامة إدارة الزراعة مراقبة الثروة السمكية - اعداد وتحرير: د. عبدالرحمن الخولي، د. بوريس سولوفيواف. اشترك في المادة العلمية أعضاء البعثة السوفيتية للمسح البحري واخصائيو مراقبة الثروة السمكية. مطبعة حكومة الكويت بدون تاريخ.

4 - مجلة البيان - مجلة أدبية ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد 352 نوفمبر 1999 م. ص 30 / 38 من الذكريات مع الأخ الصديق الشاعر أحمد السقاف، بقلم: الاستاذ: عبدالله زكريا الانصاري.

5 - صورة عن قصيدة - نقرور السقاف - بخط الأستاذ: عبدالله زكريا الأنصاري كتبت عام 1946 - إهداء: الاستاذ: أحمد السقاف.

6 - ديوان ابن الفارض كرم البستاني - دار صادر بيروت 1962 م.

فشويناه وقد أبدى لنا
أحمد إكرامه إذ قال هي
وُضع النقرور في الصحن وقد
ليّه الطباخ لياً أيّ ليّ
فأكلناه ولم نترك له
لو بدا للشمس ظهراً أيّ فيّ
مادري السقاف إني هكذا
أكل النقرور أكلا بيديّ
لم يكن يعلم إلا بعدما
غزني الشوك فأدّمتي راحتيّ
إبن زين أريحي ففاضل
فاق في إكرامه حاتم طيّ
هاشمي عربي خالص
نسب يرجع من عهد لؤيّ
لو تمنى شاعر أو ناثر
وصف أخلاق له أصبح عيّ
أيها القوم إليكم كلّما
قد تشمرت بها عن ساعديّ
فهي إن جاءت لكم ناقصة
فاصفحوا عني فهذا ما لديّ

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حصار الرابطة:

محاضرات:

- الدكتور خالد عبداللطيف رمضان وتأصيل المسرح:
في الوقت الذي تكاد تغيب فيه العروض المسرحية الجادة، نجد أن كثيرا من الكتب والدراسات الأصلية في ميادين المسرح بدأت تظهر وتلفت إليها الانتباه، ومنها الدراسة التي أعدها الدكتور خالد عبداللطيف رمضان حول (الرواد وتأصيل المسرح العربي) والتي قدمها محاضرة في رابطة الأدباء وأثارت كثيرا من الأسئلة والتعقيبات.

أشار الدكتور رمضان إلى أن «العرب لم يعرفوا المسرح بشكله المتوارث والمعروف، إلا في منتصف القرن التاسع عشر، على يد مارون النقاش، الذي ترجم بعض النصوص الغربية، ولحقه أحمد أبو خليل القباني، الذي اجتهد في استلهام التراث العربي وتضمن مسرحياته الموسيقى والغناء لجذب المشاهد العربي، هذا في الشام، أما في مصر فحاول يعقوب صنوع من خلال الكوميديا المرتجلة أن يجذّر التجربة المسرحية في التربة المصرية.

ثم جاء توفيق الحكيم محاولا التأسيس للأدب المسرحي. ومع بداية الستينات وتساعد النزعة الاستقلالية في الوطن العربي عن الدول الاستعمارية، ظهرت الدعوات لتأصيل المسرح العربي والبحث عن هوية عربية.

وربما تكون الريادة الحقيقية في الدعوات النظرية لتأصيل المسرح العربي ليوسف إدريس.

زولتان كوادي - بدون موسيقا ناقص
وبعيد عن التكامل.

ثم تحدث بعد ذلك الدكتور يوسف عن دور الموسيقى ومدى استخدامها في الأساليب التربوية القديمة، ومقارنتها بالدور المناط بها حالياً في مرحلة التعليم الابتدائي في مدارس الكويت، وانتهى إلى عدة اقتراحات وتوصيات تحفز على استخدام الموسيقى وسيلة ناجحة في الميدان التعليمي والتربوي.

□ **الشاعران: د. سالم عباس، د. سعيد شوارب في أمسية شعرية:**

أحيا الشاعران: الدكتور سالم عباس خداده (الكويت) والدكتور سعيد شوارب (مصر) أمسية شعرية في مقر رابطة الأدباء بحضور جمهور الشعر ومحبيه ورجال الصحافة والإعلام وعدد من زملاء الشعاعين في السلك الجامعي.

وقد حملت الأمسية عنوان: «الشعر ... الصوت والنغم» وتميزت بتنوع الموضوعات والأشكال الفنية التي خبرها وجرىها الشاعران، كما لاقت استحسانا وتجاوبا من الحضور الذي يؤكد بين حين وآخر أن الشعر لم يمت ومازال يجتذب عشاقه على الرغم من كل الإغراءات التي تقدمها التكنولوجيا المعاصرة.

وقد قدمت الأديبة منى الشافعي الشعاعين إلى جمهور الرابطة:

□ **الدكتور نادر القنة وقضية الأسرى في المسرح:**

أشار الدكتور خالد عبداللطيف رمضان في تقديمه للمحاضر إلى قضية الأسرى الكويتيين وما تسببته من اهتمام وتعاطف إنساني ودولي، مبينا انعكاس هذه القضية في سائر الفنون الأدبية لما تشتمل عليه من بعد مأساوي. ثم تحدث بعد ذلك الدكتور نادر القنة

وأضاف الدكتور رمضان إلى أنه «إلى جانب الجهود الفردية التي قام بها يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي، وسعد الله ونوس، وعبدالكريم برشيد، وعبدالرحمن بن زيدان، وغيرهم، تأسست من أجل ذلك جماعات مسرحية تهدف إلى تأصيل المسرح العربي من خلال التنظيم والتطبيق، فتأسست جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وجماعة مسرح الحكواتي في لبنان، وجماعة مسرح الفوانيس في الأردن، وجماعة مسرح السرداق في مصر، ودأبت هذه الجماعات على إصدار البيانات الموضحة لرؤيتها للشكل الذي ترى فيه المسرح العربي الأصيل المعبر عن الهوية العربية».

وفي نهاية المحاضرة فتح الأستاذ عبدالله خلف (الأمين العام لرابطة الأدباء) باب الحوار مع الجمهور، فقدم الدكتور سيد علي مداخلة احتج من خلالها على تسمية ما قدمه القباني مسرحاً. ثم تساءل الدكتور غانم هنا عن أسباب عدم ترجمة العرب للمسرح اليوناني، فيما أثنى الدكتور نادر القنة على منهجية الدراسة وضرورة الاطلاع على نتائجها لإثراء الحوار حولها.

□ **الدكتور يوسف عبدالقادر الرشيد وأثر الموسيقى في تعليم أساسيات اللغة العربية:**

قدمت الأديبة منى الشافعي الدكتور يوسف الرشيد بقولها: عرفت الموسيقى عادة بأنها لغة الانفعالات والعواطف، وتعتبر أرقى أنواع التسلية وأسماها، فكلنا يتمتع بمجرد الاستماع إلى لحن أو ترديده أو دق بعض النقرات المنتظمة بوساطة اليد أو القدم معه. فالإنسان - على حد تعبير الموسيقى الهنغاري

الحضور أمين تحرير مجلة «البيان» الأستاذ نذير جعفر بكلمة بين من خلالها خصوصية أدب المقاومة في تجارب الشعوب. ثم تحدثت الأديبة فاطمة يوسف العلي عن أدب المقاومة قائلة:

«درج الإنسان على التعبير عن كافة حالاته الشعورية بالكلمة والتي شكلت لديه مشروطه الذي يعمل في جسد الحدث لعلاجها وتصحيحه وتقويم مسيرة حياته بغية تحقيق هدفه الأمل والأفضل، وتصنع الأحداث الإبداعات حتى وإن كان تأثيرها قاسيا كالعاصفة على النفس أو الريح الهوجاء التي تقتلع القيم النبيلة من جذورها. وعبر تاريخ الأمم كانت الآداب والفنون هي المرايا التي تعكس الأحداث وتسجلها على وجه صفحات التاريخ، فرأينا مثلا الأدب الفرنسي المقاوم، والأدب الروسي الذي صنع الإنسان الجديد، وعلى الساحة العربية شهدنا مقاومة الأقلام والعقول في مصر للعدوان الثلاثي 1956، وسأيرت مجابر الأدياء الأحداث الأليمة التي مرت وتمر بها القضية الفلسطينية حتى لحظة المخاض الصعبة التي تعيشها الآن. وينسحب هذا القول على ما جرى في سورية ولبنان وغيرها من البلاد، وبقدر ما تكون قسوة الحدث تأتي الإبداعات.

وبعد هذه المقدمة تناولت الأديبة فاطمة يوسف العلي عددا من نماذج الأدب الكويتي الذي جسّد المقاومة شعرا وقصة ورواية ومسرحا وأغنية ومقالة مشيرة إلى أعلام كل فن من الفنون السابقة، ثم تحدثت عن تجربتها الخاصة في هذا الموضوع قائلة:

«أما عن تجربتي الشخصية فقد كانت مجموعة: «دماء على وجه القمر» إصدار

حول تجسيد هذه القضية على مستوى المسرح مبينا أن أول مسرحية تستجيب لقضية الأسرى والمرتهنين هي مسرحية «اغتصاب عنبر» للدكتور محمد مبارك الصوري، ثم تأتي مسرحية «راجع» لمؤلفها خليفة خليفوه التي تم تقديمها على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية.

ووازن الدكتور نادر بين المسرحيتين من حيث المحتوى والدلالة والعرض الفني، وأنهى محاضرتة بالإشارة إلى بعض المسرحيات الأخرى التي تناولت قضية الأسرى لكنها لم تنل الشهرة التي نالتها المسرحيتان السابقتان.

□ د. جلال محمد آل رشيد
ومستويات العربية المعاصرة في خطاب الكويتيين:

الفرضية الأساسية التي انطلق منها الدكتور جلال آل رشيد في محاضرتة هي وجود عدد من المستويات للاستخدام اللغوي في الكويت، وتميز كل من هذه المستويات لغويا واجتماعيا.

وقد حاول التأكيد على هذه الفرضية من خلال تعريفه لعلم اللغة الاجتماعي، والمتغيرات اللغوية الاجتماعية. ووقفه عند المصطلحات الأساسية مثل: اللغة، واللهجة، والأسلوب، والفصحى... ثم انتقل إلى التفريق بين الثنائية اللغوية، والثنائية اللسانية، والثنائية اللهجية... وبين المتغيرات اللغوية الاجتماعية ذات الطابع الصوتي، وخيارات المستويات اللغوية المختلفة في الكويت حيالها.

□ الأديبة الباحثة فاطمة يوسف العلي وأدب المقاومة:

«أدب المقاومة في التجربة الإبداعية الكويتية» هو عنوان المحاضرة التي ألقته الأديبة فاطمة يوسف العلي في ختام الموسم الثقافي للرابطة. وقد قدمها إلى

هيئة الكتاب بالقاهرة وبتقديم أحد كتاب الأمة العربية الفيلسوف الدكتور فؤاد زكريا. وقد أهديت المجموعة للبسطاء من أهل بلدي، وتركز قصصها على كفاح الإنسان العادي».

□ الحفل الختامي لرابطة الأدباء:

أقامت رابطة الأدباء تحت رعاية الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الأستاذ الدكتور محمد غانم الرميحي الحفل الختامي للموسم الثقافي لهذا العام يوم الاثنين الموافق 2000/6/5 الساعة السابعة مساءً بمسرح الرابطة بالعديلية، وقد ألقى راعي الحفل الأستاذ الدكتور محمد غانم الرميحي كلمة حول الرؤية المستقبلية للثقافة في الكويت واختيارها عاصمة للثقافة سنة 2001، كما تضمن برنامج الحفل تكريم كوكبة من الأدباء والمثقفين الذين ساهموا بالأمسيات الثقافية للرابطة ومنهم الأساتذة:

أحمد السقاف - خالد سعود الزيد -
د. خليفة الوقيان - غنيمه زيد الحرب -
د. جنة القريني - سعدية مفرح - نشمي مهنا - طالب الرفاعي - د. سعد مصلوح - غانم عبدالله العثمان - د. يوسف الرشيد - د. جلال آل رشيد - د. سالم خدادة - د. سعيد شوارب - د. خالد عبداللطيف رمضان - د. فايز الدايدة - د. إبراهيم الحمود - د. نادر القنة - فاطمة يوسف العلي - ركان الصفدي - حسني التهامي - محمد بسام سرميني - د. معصومة مبارك - د. يعقوب حياتي - فيصل الزامل - ثريا البقصي - أحمد الدين - د. فاطمة الخليفة - إسماعيل فهد إسماعيل - كوثر الجوعان - خليل حيدر - عماد السيف - سعود العنزي.



الأبرز:

رحيل الروائي المعروف زيد مطيع دماج

أ.خ.ج

تبدو صنعاء للعين العابرة والطارئة، مدينة ثقافية (تقليدية) هي، في نهاية الأمر، صورة عن تمسكها الظاهر بالتقاليد، وعن محاولات أهلها التشبث بالمتوارث فليس غير صنعاء، كما يبدو لي، من العواصم العربية، تحافظ من خلال فن عمارتها المدهش، وعلاقة سكانها بالموروث، ملبسا وسلوكا وتقاليد يومية، على تاريخها القديم، وهو تاريخ يغني حاضرها ويضفي عليه صفة ليست لسواها، حتى لتبدو هذه المدينة الهادئة - كما يظهر ذلك من خلال تعبيرات المبدعين والمتقنين العرب القادمين إليها زوارا أو مقيمين - وكأنها مستسلمة، فعلا، لكسل تقاليد ثقافية تؤطرها ميزة (الاتباع)، شكلا من أشكال تعبيراتها عما هو قائم في المحيط، ولكن هذه المدينة العربية العريقة تشي، في حقيقة الأمر، بغير ذلك، إذ أنها ترفض، إبداعيا وثقافيا، الاستقرار في جهة واحدة، من خلال ما يعبر عنه أدباؤها ومبدعوها وفنانوها، ونشاطها الذي يكابر ضيق الحال ويخترق أسبابه. إنها مدينة تستوفي شروط يقينها الثقافي الساعي إلى الجديد،

البطل) عن دار أزمنا في الأردن، عام 1998، وعملاه هذان، كما أغلب أعماله الأخرى، يقومان على محاولة سردية تلغي الفوارق بين أشكال التعبير، مستثمرا طاقة اللغة الشعرية، وبنية القص المتوارث، مع استفادة، أو محاولة الاستفادة، من صيغ (المقالة) و(المسرح).

إن حضور هذا الجيل الذاهل بمنجزاته، مرتبط بأسباب كثيرة، مرتبطة بدورها بالفرص المناسبة التي ساعدته على تحقيق هذه الميزة: اهتمام الدولة بالشأن الثقافي من خلال ترسيخ بادرة جوائز سنوية للأدباء الشباب، ازدياد عدد الأندية الثقافية التي تقف خلفها الأحزاب السياسية والشخصيات الاجتماعية (مؤسسة العفيف الثقافية على سبيل المثال)، اهتمام الرأسمالي الوطني بعملية الإبداع من خلال توزيع جوائز مالية سنوية ذات قيمة معنوية (قيمتها المادية مليون ريال يمني) على حد تعبير الكاتب الساخر عبد الكريم الرازحي، أحد الفائزين بجائزة مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، ذات الحضور الأبرز والمنظم من بين مثيلاتها من المؤسسات غير القليلة التي بدأت تعلن عن مساهماتها في الحياة الثقافية.

إن هذا النهوض الفاعل لجيل الثمانينات والتسعينات، كما يسمى عادة، له أسباب كثيرة منها: رعاية مباشرة ويومية من باحث وأكاديمي وشاعر، ومن خلال مواقفه المتعددة:

و«تصطب» عبر نصوص تلج باب الجديد والتجديد والحدثة من آخر مستحضراتها، في ارتباك جيئاً، وفي ممارسة أكثر استقراراً وثباتاً في أحيان أخرى، وفي الحالتين تشي بأن جيلاً جديداً منفتحاً على أفقه العربي والإنساني، يتقبل الروافد على اختلاف أشكالها، ويتفاعل معها، وهو يستظل قناعة واضحة بدوره الثقافي والإبداعي، وحضوره اللافت في النشاطات الثقافية، وفي الدوريات والمجلات والمطبوعات الإبداعية التي بدأت تزدد وتستقر وترسخ أسباب وجودها، كصحيفة البريد الأدبي، ذات الدور المستعاد على يد الشاعر المعروف عبدالودود سيف، وكفصلية دروب التي يرأس تحريرها، صاحب امتيازها الدكتور سلطان الصريحي. جيل من الشعراء الشباب يحطم قيم السائد الفني دون أن يعارض مكتسبات الأجيال التي سبقتهم، وقاصون يذهبون إلى آخر مبتكرات تحطيم الشكل، فيفوز واحد منهم بالجوائز الأدبية. ولهذا دلالة يجب الوقوف عندها. فقد حصل على جائزة رئيس الجمهورية.

(مقدارها مليون ريال يمني - والدولار يساوي حوالي 150 ريالاً يمينياً) القاص الشاب وجدي الأهدل، الذي اختير قبل ذلك كأفضل قاص يمني للعام 1997 في الاستفتاء العام الذي أجرته صحيفة الجمهورية اليمنية. وقد أصدر عدة أعمال منها: (زهرة العابر) عام 1997 و(صورة

الأول: فتح المجال لهجوم انثوي إبداعى، إذا جاز التعبير، من خلال إصدار أعمال عديدة لأصوات نسائية بعضها (مكرس) وبعضها يسعى بمثابة ودأب لولوج عالم الشعر والقصة تحديدا كإبتسام المتوكل ونبيلة الزبير وأفراح الصديق وغيرهم.

والثاني في هذه التجربة التي تسعى إلى ترسيخها الهيئة العامة للكتاب: تعايش الأشكال والأجيال والتجارب، من خلال الانفتاح على ممثليها، فقد طبعت الهيئة لشعراء مؤسسين لتجربة الجديد في اليمن كالدكتور عبدالعزيز المقالح، وعبد الوود سيف، ومحمد عبدالسلام منصور، وعبدالكريم الرازحى، وشوقي شفيق، وغيرهم إلى جانب جيل جديد يبحث عن يقينه الإبداعى عبر تجارب في الشكل والمضمون، إذا جاز الفصل، تتباعد وتتقارب كثيرا أو قليلا عن السائد والمستقر كنصوص على المقري، وعلوان مهدي الجيلاني، ومحمد الشيباني، وعبدالسلام الكبسي، ومختار الفبيري، وعادل أبو زينه وغيرهم. ومن تجديد «مسربل» للغاية، يستند على تجربة طويلة لشاعر من جيل السبعينات هو شوقي شفيق في مجموعته (شرك شاهق) المحتشدة (بأنا) ظاهرة ومنكسرة وبظلال نساء كثرات يجلبن الخيبة المزمنة والحزن إلى تجربة تجريدية تبحث عن مستقرها الفني كنصوص

رئيس جامعة صنعاء، رئيس مركز البحوث والدراسات اليمنية، المشرف العام على مجلة (أصوات) - مجلة الجديد والأجدد - كما يشير شعارها الرئيس - صاحب الصفحة الأدبية الأسبوعية، التي مازال يحررها منذ أكثر من عشرين عاما، ويكرس أغلب موادها لمساهمات الجيل الجديد، ولتابعة أعماله نقداً وتقويما ونشرا، والذي فتح أبواب الجامعة، لأسماء تنتمي لتيارات الجديد والأجدد، إنه الدكتور عبدالعزيز المقالح، ذو المواظبة الاستثنائية في تعامله مع الظواهر الأدبية الجديدة، على اختلاف مشاربها وأهوائها. وثاني الأسباب استعادة الهيئة العامة للكتاب لدورها المفترض من خلال وصول القاص والمنشط الثقافى خالد الرويشان إلى رئاستها، وتحريكه لتنظيم دورها من خلال طباعة عشرات الكتب في فترة وجيزة، وافتتاح مكتبات تابعة لهذه المؤسسة في المدن اليمنية الرئيسية، والعمل على إنجاز الأهم: دار الثقافة بأقسامها وملحقاتها الكثيرة (جناح دائم لبيع الكتب، مقهى للمطالعة شتوي وصيفي... الخ) في بناء مميز وموقع في المدينة أكثر تميزا، يساعدها على أداء دورها الثقافى كما هو مفترض. وقد وسعت هذه الهيئة من وسائل انفتاحها على محيطه العربى بطباعة مجلدين شعريين فاخري الطباعة للشاعر العربى المعروف سليمان العيسى واللافت في نشاط هذه المؤسسة أمران ظاهران:

الاستعدادات للإحتفاء بأربعينية الشاعر المعروف حسين أبو بكر المحضار الذي رقد الأغنية العربية بعدد كبير من الأغنيات التي شاعت عبر مطربي الخليج العربي وغيرهم من المطربين العرب.

وبهذه المناسبة وتقديرا من محبي الشاعر الكبير صدر عن مؤسسة الثورة للصحافة والنشر كتاب (المحضار في مساجلات الدان) - الإصدار الأول - لمؤلفه عبدالرحمن عمر البحر، الذي أشار في مقدمة هذا الكتاب إلى أن عمله هذا خطوة أولى في مشوار جمع وتوثيق ونشر كل ابداعات المحضار الشعرية، ومساهمة في (مدارات) الزوامل و(الشرح) وجلسات (الدان) والطرب والشعر غير التي ضمتها دواوينه الأربعة المعروفة: كتب مقدمة الكتاب الباحث الدكتور عبدالله حسين البار.

والجدير بالذكر أن مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة، ستبنتي إقامة متحف خاص يضم المقتنيات الخاصة للفنان والأديب حسين أبو بكر المحضار خلال فترة عطائه الطويلة التي رقد بها الحياة الثقافية اليمنية والعربية بالانتاج المتجدد والمبدع، وسيقام هذا المتحف في مدينة الشحر بحضرموت، مسقط رأس الفقيد والمدينة التي ظلت مدار حبه وعشقه طوال حياته.

عادل أبو زينة في (أشياء الطائر) التي دعا الدكتور عبدالعزيز المقالح القارئ، خلل كلمة على غلافها الأخير للذهاب معه للاحتفاء بشاعر شاب يفك الأوراق الأولى في شرنقة التكوين وهو لم يصل إلى العشرين من عمره، ولم يكمل دراسته الجامعية. ومع ذلك فقصائده المنشورة، تضعنا وجها لوجه تجاه موهبة مدهشة تؤكد أن سيرورة نضج الشاعر لا تحسب بالزمن...».

والحقيقة أن أبداعا حقيقيا، على صعيدا أسماء معدودة في الشعر والفن التشكيلي تحديدا يشير إلى نفسه في صنعاء وغيرها من المدن اليمنية، يواكب زمنه في خلال تجارب ترفد الحركة الشعرية العربية بما يغنيها كعبدالعزيز المقالح، وتحديدًا، في عمله الآخرين المميزين، أبجدية الروح وكتاب صنعاء وأعمال لعبد الوود سيف، ومحمد حسين هيثم وشوقي شفيق، وأحمد ضيف الله العواضي، وكريم الحنكي وغيرهم وتشكيلية للرائد هاشم علي بن علي وحكيم العاقل وغيرها. وهذا ما سنتوقف عنده في رسالة قادمة. ولكننا نشير قبل إلى ذلك إلى أن محنة الإبداع العربي في اليمن تتمثل في أنه لا يصل إلى مواقع، غير تلك التي تساعده للوصول إليها الصدفة العارضة!.

رحيل الروائي زيد مطيع دماج

اهتمام بالمحضار ومتحف له

الحدث الأبرز على الساحة الثقافية

من الأحداث الثقافية الهامة

ويعد زيد مطيع دماج مع أحمد محفوظ عمر الأبرز في ريادة فن السرد بعد محمد عبد الولي، وعلى الرغم من البساطة العميقة التي تتصف بها أعمال دماج، إلا أنها ساهمت في تخليص فن السرد في سذاجته المعروفة، عبر رمزية غير مثقلة بأسباب التأويل، وهذا ما يظهر في مجموعاته القصصية: طاهش الحوبان، الجسر، أحزان البنات مياسة، والعقرب. أما روايته «الرهينة» فقد نالت شهرة واسعة، وصدرت منها طبعات عربية عديدة، وترجمت إلى العديد من اللغات الحية منها الانكليزية والفرنسية والأسبانية، وبلغ عدد مجموع نسخها حوالي ثلاثة ملايين نسخة. واعتبرها الكثيرون أخطر وثيقة ابداعية معاصرة نقلت إلى العالم صورة مروعة ليمن ما قبل الثورة. لقد رأى الكثيرون في غياب زيد مطيع دماج خسارة إبداعية وإنسانية، إذ هذا الإنسان المرهف الشديد الدماثة، بسلوكه الإنساني العالي وصدقه، كان محور إلفة نسجها بصفة عالية مع مبدعين يمنيين وعرب.

لقد تميزت حياة زيد مطيع دماج، على حد تعبيرات عمر محمد حسين هيثم بالبساطة والألفة والحميمية وأن تقاطعت مع المرض العضال الذي دخل معه في صراع مرير طوال خمسة عشر عاما أنهك جسده ولم ينهك روحه فقد ظلت أسرة وبسيطة وظل زيد مطيع دماج مترعا بالحكمة والصدق والإبداع.

اليمنية هو رحيل الشخصية الأدبية والاجتماعية البارزة زيد مطيع دماج، أحد مرسخي فن السرد على الساحة اليمنية، وقد نعتته الهيئات الثقافية والاجتماعية والسياسية، وأفردت لرحيله صفحات الصحف والمجلات اليمنية وكرست لهذا الحدث المفجع أعدادا خاصة من «الملاحق الثقافية» وبرحيلة يفجع الواقع الثقافي بواحد من أبرز مبدعيه الذين اعتمدوا الواقع مصدراً ملهما في نسيج عطاءهم، وربطوا بين الإبداع وحركة المجتمع، وسبل مساهمة الكلمة في رفع الحيف عن بسطاء الناس، بتصوير مظالمهم وطموحاتهم وسعيهم نحو العدالة والحرية.

ولد زيد مطيع دماج عام 1943 في محافظة أب في اليمن، وتلقى تعليمه الأولى في «المعلامة» - الكتاب، حيث أتم حفظ القرآن الكريم، وفي عام 1958، ذهب إلى مصر، لينهي الإعدادية، هناك، في مدينة «بني سويف»، والثانوية في «طنطا»، ليلتحق بعد ذلك بجامعة القاهرة لدراسة الحقوق والصحافة، وليعود إلى اليمن عام 1968، مشاركاً في الحياة الأدبية والسياسية، حيث عين محافظاً وانتخب نائباً في أول تجربة برلمانية في اليمن، عام 1970. ووزيراً مفوضاً وقائماً بالأعمال في دولة الكويت عام 1980، وآخر المواقع التي شغلها، عمله في السفارة اليمنية بلندن بدرجة قائم بالأعمال، حتى رحيله يوم الاثنين 20 مارس سنة 2000 م.

السيارة ليكساس وشجرة الزيتون

مداولة لفهم العولمة أم لفهم الأمركة

والكتاب الذي صدر خلال عام 1999م في أمريكا، ترجم لتصدر طبعته العربية أوائل هذا العام في القاهرة، بترجمة د. ليلى زيدان، كتاب مفزع على مستوى طرحه الذي ارتكز على الدور التكنولوجي (الاتصال والمعلومات خاصة) وحركة رأس المال في تشكيل حياة الإنسان في أي بقعة من العالم خلال الألفية الثالثة، أيضا على المستوى الذي ترمي إليه سيطرة وسيادة رأس المال والشركات متعددة الجنسيات، وأن أولئك الذين لن يدخلوا حظيرة العولمة (سواء كانوا أفرادا أو دولا أيا من كانوا) مجردين مما يربطهم بتراثهم الحضاري والإنساني والثقافي.. إلخ. انطلاقا من هذا المفهوم - الذي يطرحه فريدمان - لن يصبح لهم حق الوجود على خارطة الحياة والعالم.. حيث تظل معادلة الجمع بين العولمة / السيارة ليكساس والهوية / شجرة الزيتون إرثا وحضارة تكاد تكون أمرا مستحيلا في ضوء المعطيات التي يطرحها الكتاب حول العولمة. وبالطبع الكاتب أذكى من أن يقول بشكل مباشر إن لا هوية ولا

استقبلت القاهرة في الأسبوع الأخير من الشهر الماضي، الكاتب الشهير توماس ل. فريدمان كاتب عمود الشؤون الخارجية في صحيفة نيويورك تايمز، حيث أقامت له حفلا بمناسبة صدور كتابه (السيارة ليكساس وشجرة الزيتون.. محاولة لفهم العولمة). وقد حاضر فريدمان أثناء تواجده في مصر بالعديد من المؤسسات والهيئات الصحفية والثقافية في القاهرة والإسكندرية، كما التقى بعدد كبير من الكتاب والمثقفين وأساتذة الجامعة.

جذور نحتمي بها في ظل العولمة، بل إنه يؤكد على أهمية التمسك بالجذور الثقافية والحضارية، لكنه في الوقت نفسه يهدد بالدمار من يواجه العولمة أو الانفكاك عنها والإفلات بعيدا.. يقول: «من السذاجة التفكير في أنه يمكننا بطريقة ما أن نمنع القوة العالمية الساحقة لماكدونالدز أو تاكو بيل من افتتاح فروع لها في كل مكان حول العالم». ويؤكد «أنه في نظام العولمة لم يعد لموقع بلادك أهمية كبيرة، ولم يعد تاريخ بلادك يهم كثيرا، ولئن كان ينبغي تشجيع الدول على الحفاظ على ثقافتها وتراثها إلا أنها لا تستطيع الارتكان إليها. الآن أصبح المهم هو من أنت، وهذا يتوقف على اتخاذك لاختيارات الرخاء في هذا النظام».

وفضلا عن متابعتنا للعديد من المناقشات التي دارت مع المؤلف، كانت قراءة الكتاب، خاصة أن الرؤية المطروحة للعولمة جاءت واضحة وجلية ومختلفة مع الكتابات الأخرى، كونها تحمل قدرا عاليا من الإعلان. فإذا كان صامويل ب. هنتينجتون في كتابه «تصادم الحضارات» أعلن أن الحرب العالمية القادمة إن حدثت ستكون حربا بين الحضارات، وإذا كان فرانسيس فوكاياما في كتابه «نهاية التاريخ والإنسان الأخير».. قد رأى انتصار الليبرالية ورأسمالية السوق الحرة، باعتبارهما أكثر الطرق فاعلية لتنظيم أي مجتمع، إلا أنهما هنتينجتون وفوكاياما لم يكونا يحملان رؤية دعائية أو إعلانية لأحد، وناقشا الأمر من زوايا تقوم على مرجعية متعددة الحقول المعرفية. فإن فريدمان الذي يقرر أن الولايات المتحدة الأمريكية هي

اللاعب الرئيس على لوحة لعبة شطرنج العولمة، فيعتمد في طرح رؤاه ومركزاته على سرد قصصي لتجاربه الشخصية ولقاءات مع نجوم العولمة من الرأسماليين الأمريكيين، وزياراته في العديد من الدول. يقدم فريدمان العولمة - على حد تعبيره - ليس كمجرد ظاهرة أو اتجاه عابر، ولكن كنظام دولي علوي يشكل السياسات الداخلية والعلاقات الخارجية لكل دولة في العالم.

إنه كتاب يطرح العولمة من منظور التصور الأمريكي للألفية الثالثة، هذا التصور الذي تمثل فيه أمريكا المحرك الأول والرئيس، باعتبارها صانعة ومالكة آليات العولمة.

وللعولمة - كما يقول فريدمان - قوانين تدور حول انفتاح اقتصاد كل دولة، وإلغاء القوانين المنظمة له (يقصد اقتصاد الدولة) وخصخصته، وتكنولوجيا محددة خاصة بها: دنيا الكمبيوتر، تصغير الأشياء إلى مئمنات، والرقميات، والاتصالات عبر الأقمار الصناعية، وبصريات الألياف والإنترنت. ومن الناحية الثقافية العولمة هي انتشار للأمركة بدءا من البيج ماك والآيماك وانتهاء بميكى ماوس (هكذا يؤكد فريدمان).

وقبل التوغل في عولمة فريدمان لابد من التوقف عند السيارة ليكساس وعجلاتها التي ستسحق أشجار الزيتون.. هذه الأشجار تمثل كل شيء تعنيه الجذور بالنسبة إلينا، يثبتنا في مواقعنا، ويحدد هويتنا وموقعنا من العالم، أما السيارة ليكساس فتمثل الأسواق العالمية المزدهرة والمؤسسات المالية وتكنولوجيا الكمبيوتر والإنترنت.

الولايات المتحدة والدول الأخرى مهما
في تحقيق الاستقرار لهذا النظام.
التوازن الثاني هو بين الدول - الأمم
والأسواق العالمية، فهذه الأسواق العالمية
تقوم على ملايين المستثمرين الذين
يحركون أموالهم حول العالم بمجرد
الضغط على فأر الكمبيوتر (الماوس)،
وأسميهم القطيع الإلكتروني، وهذا
القطيع يتجمع في المراكز المالية العالمية
الرئيسية.

التوازن الثالث: التوازن بين الأفراد
والدول - الأمم، إنه نظرا لأن العولمة
حطمت كل الأسوار التي كانت تحد من
الحركة والوصول للناس، ونظرا لأنها
ربطت العالم معا في شبكة اتصالات
عالمية، فقد أعطت مزيدا من القوة
للأفراد تمكنهم من التأثير في الأسواق
وفي الدول - الأمم على السواء أكثر من
أي وقت مضى.

ومن سترة العولمة التي يطلق عليها
فريدمان «قميص القيد الذهبي» إلى
ديمقراطيات التمويل والتكنولوجيا
والمعلومات إلى القطيع الإلكتروني
يمضي جوهر نظام العولمة الحالي..
والقطيع الإلكتروني هو أخطر ما في
الأمر، ويتكون من كل المتعاملين في
تجارة الأسهم والسندات والعملة غير
المحددة ملامحهم، الجالسين أمام
شاشات الكمبيوتر في أنحاء المعمورة،
ينتقلون بأموالهم هنا وهناك بمجرد
النقر على الماوس من الصناديق
المشتركة، إلى صناديق المعاشات، إلى
الأسواق الناهضة، أو الذين يجرون
معاملاتهم التجارية عبر الإنترنت من
بدرومات منازلهم، ويتكون هذا القطيع
من الشركات متعددة الجنسيات.
ويتمثل - كما يرمز له فريدمان - في

وأشجار الزيتون والسيارة ليكساس
رمزان لحقبة ما بعد الحرب الباردة..
يقول فريدمان: في نظام الحرب الباردة
كان التهديد الأكثر احتمالا الذي تتعرض
له شجرة زيتونك يأتي من شجرة
زيتون أخرى، يأتي التهديد من أن
يخرج عليك جارك، ثم يقتلع في عنف
شجرة زيتونك ويغرس شجرته مكانك..
وهذا التهديد لم يقض عليه الآن ولكنه
تناقص في كثير من مناطق العالم.. أما
التهديد الأكبر الذي تتعرض له شجرة
زيتونك اليوم فقد يأتي على الأرجح من
السيارة ليكساس من قوى السوق
وتكنولوجيا مجهولة المصدر، تتخطى
حدود الدول، وتعتمد إلى التجانس
وتوحيد القياس بالنسبة إلى النظام
الاقتصادي العالمي الآن.. وثمة أشياء
في هذا النظام من شأنها أن تكسب
السيارة ليكساس قوة فائقة بحيث
تتمكن من اجتياح كل شجرة زيتون تقع
في طريقها وسحقها!

إن تطور أفكار فريدمان وليس
السيارة ليكساس - وإن لم ينفصلا -
سوف يسحق كل أشجار الزيتون التي
ستواجهها.

ويقوم نظام العولمة الذي يرسخ له
فريدمان عبر كتابه - الذي يقع في 600
صفحة من القطع الكبير - على أساس
ثلاثة توازنات تتداخل مع بعضها
البعض وتؤثر في بعضها البعض... ما
هي هذه التوازنات؟.. يقول فريدمان:
التوازن الأول يتمثل في التوازن
التقليدي بين الدول - الأمم، ففي نظام
العولمة أصبحت الولايات المتحدة الآن
القوة المسيطرة الوحيدة، وكل الأمم
الأخرى تابعة لها بدرجة أو بأخرى،
وما زال هذا التوازن في القوى بين

حظيرة العولمة / أمريكا / القطيع الإلكتروني.
والكتاب يقع في أربعة أجزاء تتكون من ثمانية عشر فصلا، في 600 صفحة من القطع الكبير.

إكسیر الحب

شهد المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية عرضا ناجحا على مدار ستة أيام متفرقات للأوبرا الإيطالية «إكسیر الحب»، والتي تقدم لأول مرة في مصر بإخراج إيطالي مصري مشترك، تقول الفنانة الإيطالية فيرا بيرتينتي التي أشرفت على العرض: لا تعد أوبرا «إكسیر الحب» أوبرا هزلية، إنما هي ميلودراما، الأشخاص ممثلون كوميديون فقط في هذا العمل مثل: دولكامارا أو بيكلوري، وذلك لأنهم يحاولون إدخال الدهشة على الفلاحين البسطاء، فمثلا الطبيب العظيم / المخادع والغشاش بمجرد وصوله إلى الميدان يجذب انتباه الجميع كونه طبيبا، وهذه الشخصية موجودة في الواقع في أي بلد، أيضا هناك السرجنت - وريث الجندي المغتال لبلاوتو - يحاول أن يظهر بشخصية الجندي العظيم لإغراء الفتيات من حوله.

أما شخصية «أدينا» التي تجسد دور الفتاة المحبة للنزوات والشريرة، والتي تصبح صديقة مع نفسها، ويظهر ذلك في اللحن «خذ من أجلي أنت حر» حيث تبدو امرأة صديقة في حبها.

وبشخصية «نيمورينو» الرومانسية يكتمل الصراع الهزلي، ليتجلى الجمال النقي لمشاعر الحب على كل ما سواه من صراع ومكر وغرور.

الماشية قصيرة القرون، والماشية طويلة القرون، والأولى رمزا للتنوع المذهل للمنتجات المالية، والثانية هي الشركات متعددة الجنسية التي تعمل فيما يعرف باسم «الاستثمار الأجنبي المباشر».

ويكشف فريدمان عن أن هذا القطيع أصبح مصدرا لا يمكن مقاومته للنمو الاقتصادي، وهو في الوقت نفسه قوة مرعبة إلى حد أنه يستطيع إسقاط حكومات عندما يهتز.. لقد حول القطيع الإلكتروني العالم بأسره إلى نظام برلماني تعيش فيه كل الحكومات تحت وطأة الخوف من التصويت.

إن توماس ل. فريدمان لا يفتأ يهدد ويحذر ويسخر ويهزأ وينتقد من دولة إلى أخرى، من الصين إلى روسيا، إلى اليابان، إلى العالم العربي، وهلم جرا، إلا أمريكا فهي الدولة العظمى التي تتفوق في كل مقاييس القوة الجديدة في حقبة العولمة، والتي يدافع عنها ويوجه إليها النصح، ويؤكد على أنها صانعة العولمة وراعيها ومنظمتها وممثلتها، حيث ترعرت الديمقراطية الثلاث في أمريكا في المقام الأول (التمويل - التكنولوجيا - المعلومات)، وكذلك صنع قميص القيد الذهبي في أمريكا بالمقام الأول، وتقود ثيران بورصة وول ستريت الأمريكية القطيع الإلكتروني، والعم سام هو أكثر الوكلاء نفوذا في الضغط على الدول الأخرى لكي تفتح أسواقها أمام التجارة والاستثمار الحر.

ولا يزال الكتاب يحمل الكثير من التفاصيل والحكايات والحوارات من أكثر من مكان في العالم وعن أكثر دول العالم، والتي لا تفضي إلا إلى التحذير من عدم الخضوع والانحناء لدخول

«نزوات» غويا الغرافيكية في معرض استعادي بدمشق

صورة رمزية تلبية للبشرية!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثمانون عملاً غرافيكياً (النسخة الأصلية) للفنان الأسباني فرانسيسكو غويا، هي المجموعة الكاملة من حفرياتة المعروفة باسم (نزوات) معروضة الآن في قاعة المتحف الوطني بدمشق، بإعارة من متحف مرييليا الأسباني، لذلك تشكل هذه التظاهرة فرصة نادرة أمام الجمهور السوري، ليتعرف عن قرب على أعمال هذا الفنان العالمي الكبير.

هذه السلسلة هي جزء من السلاسل الأربعة الغرافيكية الأهم في تاريخ هذا الفنان (النزوات، فجائع الحرب، الحماقات، مصارعة الثيران)، التي نقلته - حسب مؤرخي الفن - من كونه (رساماً للبلاط)، ليصبح فنان الشعب.

تعكس الأعمال المعروضة حجم الألم والمرارة القاسية والمعاناة التي عاشها الفنان سواء على المستوى الذاتي بعد أن

المأساة الإنسانية التي يخيم بظلالها الرمادية، الكابوسية على صدر اسبانيا والبشرية بسبب القمع والجشع وويلات الحرب التي شهدتها بلاده خلال حرب الاستقلال والتحرير الوطني ضد الاحتلال الفرنسي، والجيوش البونابرتية (1808-1814).

على هذه الخلفية أبدع غويا الأعمال الغرافيكية التي نشاهدها في المعرض الحالي، وقد أنجز هذه السلسلة (النزوات) عام 1799، ثم اتبعها بإنتاج السلاسل الأخرى (فجائع الحرب، الحماقات، مصارعة الثيران) التي كانت استمراراً لتلك المرحلة، وقد اعتبرت هذه الأعمال برأي النقاد الفنيين أعمالاً غرافيكية لا مثيل لها في تاريخ الفن العالمي، لأنها خرجت لأول مرة عن تقاليد الفن الإسباني السائدة آنذاك بألوانها المرحّة.

يمزج غويا في هذه الأعمال الواقع بالخيال، ويرسم القضايا الاجتماعية والسياسية على نحو فانتازي، ورمزي للدلالة على نحو جارح على مظاهر الظلم والغش والاستغلال والقمع التي كانت سائدة بأسوأ أشكالها، تحركها تلك النفوس المريضة، الشائثة التي تحكمها الغرائز وحب السلطة والمظاهر الخارجية الكاذبة، وإذا كان فن الغرافيك يتناقضه اللون الحاد بين الأسود والأبيض، هو الفن الأكثر تعبيراً عن هذه الحالات، فقد كان أداة غويا الأمثل في التعبير عن تلك التناقضات الصارخة، والحالات الكئيبة بصورها السوداوية القاتمة التي مرت بها اسبانيا، فسلط الضوء بتركيز شديد على الحياة الباطنية للبشر ليبرز وجوههم الأخرى، وليسقط الأقنعة، ويكشف عن مظاهر الزيف والخبث والعنف والقسوة التي تحكم العلاقات عموماً، إلى جانب ما

فقد أولاده، وزوجته، أو على المستوى العام بسبب الاحتلال الفرنسي لبلاده، ومن ثم سيادة الحكم المطلق ومحاكم التفتيش التي لم ينج منها هو أيضاً، حتى اتهمته برسم لوحة (المرأة العارية)، مما اضطره إلى مغادرة اسبانيا والعيش في فرنسا حتى أواخر حياته.

بعد أن حقق غويا الشهرة الواسعة والنجاح، من خلال رسم صور القديسين والصور الدينية، ورسم الصور الشخصية لأبرز شخصيات المجتمع الإسباني، التي رسمها حسب رؤيته الخاصة التي تقوم على تحليل الأبعاد الداخلية والأخلاقية للشخصية التي يرسمها انفتحت أمامه أبواب المجتمع والثروة والنجاح، وعين عام 1785 نائباً لرئيس الأكاديمية الملكية (سام فرناندو)، ثم أصبح رسمياً في العام 1786 (رسام البلاط).

لكن هذا النجاح الذي أحرزته، وتلك الثروة المالية الكبيرة التي حققها لم يجبياً عنه رؤية ما يجري في قلاع الأسباني آنذاك من شرور وآلام وقمع وخداع بسبب سيادة الحكم المطلق ومحاكم التفتيش، ومع أصابته في خريف العام 1892 بمرض غريب، بسبب استخدامه أنواعاً سامة من التراب في ألوانه، (جعلته شبه مشلول، ومصاباً بالصمم تماماً)، أثر الانعزال عن الحياة العامة، فأقام في بيته الريفي المعروف باسم (بيت الرجل الأصم) في ضاحية مدريد.

وقد دامت فترة عزلته هذه لمدة ست سنوات أمضاها في عالم العتمة والصمت والتأمل والكآبة.. وقد انعكست هذه العزلة بقوة على أعماله التي انطبعت بالحس التشاؤمي، التراجيدي، وبقوة الخيال، فرسم مئات الأعمال التي تجسد

بصورة شديدة السخرية المعادلات التي تحكم العلاقات الاجتماعية، فيجعل الحمير تمتطي البشر ويفعل الشيء نفسه في لوحة «صار عندها مقاعد» فيرسم على نحو ساخر نساء يضعن الكراسي على رؤوسهن، بدل أن يجلسن عليها.

إن الأشباح والشياطين، والحيوانات، والخفافيش والأقنعة هي مفردات لوحة غويا التي تحتشد بالرموز والأخيلة والأفكار المحبوكَة بخطوط صارمة وتكوينات متينة، موزعة بين الظل والنور لتبرز التناقض الحاد، والمفارقات الساخرة التي تعبر عن لحظات خطيرة من تاريخ إسبانيا، عبر عنها في آلاف اللوحات التي جعلته إلى جانب رامبرانت ودورر وبيكاسو واحداً من أهم أربعة رسامي حفر في العالم، أضف إلى أنه أبدع عدة تقنيات لم تكن معروفة من قبل مثل الحفر المائي (أكواتينتا).

لقد نفذ غويا خلال حياته الصاخبة هذه آلاف اللوحات، والكثير من الجداريات وبسائط الجدران، ومئات اللوحات الجرافيكية التي ستبقى شاهداً على عظمة هذا الفنان الذي استطاع من خلال فته تجسيد بؤس البشرية وآلامها وتناقضاتها.

تتمتع به لوحته من مستوى رفيع من الناحية الفنية والجمالية هو ما جعل أعماله عالمية ورائنة حتى يومنا هذا. إن لوحة (حلم العقل يولد مسوخاً)، بموضوعها الساخر والقاسي بأن تختزل أعمال هذه السلسلة، إذ نرى في هذه اللوحة رجلاً يجلس إلى جانب منضدة، ويخفي وجهه بيديه، فيما تجتمع فوق رأسه خفافيش سوداء قبيحة وقد كتب على مقدمة المنضدة عبارة «تأملات العقل تولد مسوخاً» وفي لوحة «حتى الموت» نرى عجوزاً متصابية تجلس خلف مرآة لتتجمل، فيما تعكس المرآة علامات وملامح شيخوختها وقبحها، بينما وصيفاتها يخفين ضحكاتهن الساخرة بأيديهن.

إن هذه اللوحة بالغة الدلالة، لأنها ترمز إلى الإنسانية العاجزة، المتمثلة بعجوز متصابية تجمل قبحها.

وفي لوحة «الصعود والهبوط» يرسم غويا رجلاً يرتدي ملابس فاخرة وثرينة، وقد أطبقت عليه بشدة يد كلبية القدرة وطوحت به عالياً نحو السماء. إن هذه اللوحة الرمزية تجسد مظاهر الخداع، وقساوة القدر وسخريته من الآمال والأمان الكاذبة.

وفي لوحة «أنت لا تستطيع»، يقلب

تظاهرة شعرية عن الحب



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شهدت الدانمارك في 12 / 4 / 2000،
تظاهرة شعرية عن الحب في العام 2000
تعد الأولى من نوعها. تشمل هذه
التظاهرة التي دعا إليها وأشرف على
إعدادها الشاعر العراقي منعم الفقير المقيم
منذ العام 1986، إصدار بطاقات بريدية
مطبوع عليها «55» قصيدة حب جديدة
لـ «55» شاعرا دانماركيا. توزع البطاقات
على المقاهي، المحلات العامة، أماكن
التجمعات، والحانات في أنحاء مختلفة
من الدانمارك. يستطيع رواد هذه الأمكنة
الحصول مجانا على هذه البطاقات،
 وإرسالها إلى من يحبون أو من يفتقدون.

كتاب قصائد حب

تنشر القصائد ذاتها في كتاب يحمل
عنوان «بطاقة حب»، صدر في اليوم ذاته،

عن دار النشر الدانماركية (politisk revy). يقع الكتاب في 64 صفحة، صمم الغلاف وأخرج الكتاب الفنان كلاوس فينغر.

حفل استقبال

أقامت وزارة الثقافة الدانماركية يوم 12 / 4 / 2000، حفل استقبال دعت إليه الشعراء المساهمين، عددا من الكتاب، شخصيات ثقافية وممثلين عن الهيئات الثقافية. وألقت وزيرة الثقافة السيدة إليزابيث غينغر نلسن، كلمة بهذه المناسبة، بالإضافة إلى كلمة الشاعر منعم الفقير بوصفه المشرف على هذا المشروع. تخلل حفل الاستقبال قراءات شعرية وعزف موسيقى.

يعبر الشعراء في قصائدهم عن الحب، الزمن واللغة في العام 2000. إن الحب محرر من شرط الزمن ويجب أن يكون الشعر كذلك. يهدف مشروع «بطاقات حب» والكتاب معا، إلى جعل الشعر والحب عنصرين في الأحاديث اليومية،

فضلا عن المساهمة في إثراء اللغة اليومية بمفردات شعرية وعاطفية انحسرت عنها أمام مد الكلمات التي تقتصر على تلبية حاجات الفرد الضرورية والعملية.

يشكل نمط السلوك الذي تؤسس له الثقافة الاستهلاكية الناتجة عن الزحف التكنولوجي، خلفيات شعورية لمشهد القصيدة. إن الزحف التكنولوجي الذي يأخذ عنوة صفة التقدم، يشجع على الميل إلى الانعزال والوحدة، فيما يصبح المال قيمة أساسية تقوم على القيم الأخرى قيمتها. قصائد الحب تشكل معادلا روحيا للواقع الذي يتطرف بتصنع حاجات الجسد إلى الاستهلاك. قصائد الحب دعوة إلى التفكير بالآخر بوصفه شريكا وجوديا، يقيم عليه الحب دوره. يبدو الآخر في قصائد الحب ليس غريبا يجب الحذر منه، إنما قريب يضيفي قربه ألفة، يتنكر لها الواقع الاستهلاكي. هذا الواقع الذي يكتسب فيه الإنسان قيمته من مقتنياته، لا من دوره أو من موقفه من أسئلة عصره. مشروع «بطاقات حب» عودة إلى الانفتاح على حنين يتم الانغلاق عليه.

جائزة «ضد بوكر» لعام ٩٩

من الصعب جدا تحديد مستوى جائزة «ضد بوكر» السنوية الدورية التي بدأ منحها منذ أربع سنوات. هذه الجائزة استحدثتها «الجريدة المستقلة» الروسية لتكون على النقيض من جائزة «بوكر» الأنجلو روسية التي منحت تحت اسم «بوكر - سميرنوف» لأفضل رواية عام 99. وعموما فجائزة «ضد بوكر» ليست بالطبع جائزة «بوكر» وحتى «بوكر - سميرنوف». فهناك صفتان لتلك الجائزة: الديمقراطية، والفترة الزمنية القصيرة التي تفصل بين تقديم «قائمة الاسماء والعناوين» وبين إعلان الأسماء الفائزة. والصفة الثانية تبدو «فنية» أو «لزوم الشيء»، ولكنها مع ذلك (من وجهة نظر أصحاب الجائزة طبعا) في غاية الأهمية من حيث الابتعاد عن عملية إرهاق الأعصاب وإشاعة التوتر لدى المطروحين لنيل الجائزة.

أما الديمقراطية فتتمثل في أن «القائمة الصغيرة» لجائزة «ضد بوكر» تتضمن في العادة أسماء وأعمالا لا يعرف أصحابها أنها مرشحة للجائزة. هذا الامر لا يخص المخطوطات فقط، وإنما ينسحب أيضا على الكتب والمجلات السميكة التي تعاني الكثير من مصاعب الاصدار في دولة يقال (أو كان يقال) عنها أنها أكثر دول العالم إقبالا على القراءة.



متفرقة عام 99م. وكان أبرز هذه المقالات بعنوان «أعراض بليفين المزمّة»، حيث تناول الكاتب فيكتور بليفين بمقال نقدي شديد اللهجة في الجريدة الأدبية الروسية نظرا لأن بليفين ذكره في موقف سيئ بروايته الأخيرة «الجيل ب»!

في هذا الإطار تبقى جائزة «ضد بوكر» واحدة من الجوائز الهامة والمثيرة للاشكاليات والمشاكل. إضافة إلى ذلك، فقد بدأت تأخذ بالفعل مكانتها الطبيعية. الهامة في الساحة الثقافية - الإبداعية في روسيا علما بأن تاريخها ليس طويلا (خمس سنوات فقط). الطريف في الأمر أن هناك جائزة «ضد بوكر» الافتراضية التي يمكن أن يحصل عليها أي شخص يستطيع الكتابة في أي مكان بروسيا، حتى وإن كان يكتب على الجدران!

حول النص المسرحي الفائز بجائزة «ضد بوكر» لعام 99

يعتبر حصول الكاتب المسرحي الشاب يفجيني جريشكوفيتش على جائزة «ضد بوكر» لعام 99 أحد الأمور الطبيعية جدا في الأوساط الثقافية الروسية. حدث ذلك لعدة أسباب، أولها اختيار نصين مسرحيين لجريشكوفيتش من ضمن ثمانية نصوص هي كل ما كان بقائمة الأعمال المسرحية المرشحة. علما بأن هذا الأمر قد حدث عام 98م، ولكن لم يفز أي من النصين المرشحين آنذاك. ثانيا، تفضل جائزة «ضد بوكر» التعامل مع الكتاب المسرحيين الشباب، وليس كعادة الجوائز التي تمنح لآبناء المدن الذين يظهرون في وسائل الإعلام: في أدوار نجوم الشاشات الكبيرة والصغيرة!! من هذه الزاوية تحديدا استحق يفجيني

إن جائزة «ضد بوكر» مناقضة تماما لجائزة «بوكر» المفرطة في التأذب. فالأولى تتميز بـ «الشقاوة» حيث تعمل دوما على تفجير النزاعات الأدبية والنقدية وإثارة الخلافات الفنية والجمالية. الطريف في الأمر أنها تمنح أحيانا لأعداء الجريدة المستقلة وبالتالي أعداء الجائزة ذاتها، وذلك مثلما حدث عام 1997 عندما حصل عليها الروائي ديمتري جالكوفسكي المعروف بعداوته الشديدة للجريدة والجائزة. وطبعاً رفض الكاتب أن يتسلمها!

في عام 99 يظل القائمون على الجائزة ثابتين على مبدأهم. فقد ضمت القائمة الصغيرة العديد من الأسماء المعروفة وغير المعروفة على حد سواء تحت خمسة عناوين (السرد، الشعر، المسرح، البحث، النقد). ومن ضمن ثمانية أسماء مرشحة للجائزة في مجال الكتابة المسرحية، فاز يفجيني جريشكوفيتش عن نصه المسرحي بعنوان (مسودات لمسرحية «ملاحظات رحالة روسي»). أما جائزة الرواية فقد تم حجبها على الرغم من وجود أسماء عديدة معروفة وغير معروفة. وفاز بجائزة الشعر بوريس ريجي عن سلسلة قصائده في مجلة «زناميا» (العدد 4 لعام 99م).

وفي مجال البحث الذي يتضمن الدراسات والمذكرات والأدب الوثائقي، فاز ألكسندر إيفانيتشينكو بعمله «اغتيال الحصان الأحمر». أما النقد، فقد تقدم إلى جائزته أكبر النقاد الروس بداية من إيرينا رودنيانسكايا وانتهاء ببافل باسينسكي، مرورا بنتاليا إيفانوف وفلاديمير بيبينين وماريا ريميزوفا ونيكيثا يلسيف. ولكن بافل باسينسكي (الذي يعمل بالجريدة الأدبية الروسية) هو الذي فاز بالجائزة عن ثلاث مقالات هامة نشرت في أماكن

«الموجة الجديدة»، وإنما الألفة من حيث «الحرية» و «المرونة» و «العادية» التي تعود في مجملها إلى الصراحة الشديدة والمكاشفة المثيرة للدهشة في الخطاب الفني للكاتب وفي حوار الأبطال على حد سواء. وهذا لا يعني مباشرة الكاتب، ولا يعني أيضا حماسه لفكرة ما أو تحيزه لوجهة نظر معينة، وإنما يعود بالدرجة الأولى إلى طرح الفكرة على لسان الأبطال الذين يتعاملون معها في منظومة علاقات فنية - اجتماعية - حياتية.

ولعلنا لا نبالغ إذا ادعينا أن جائزة «ضد بوكرو» قد أصبحت بالفعل أحد أهم العوامل (الطرق) التي تفتح أمام الحاصل عليها، في أي من المجالات، أبواب الشهرة والنجاح والاستمرارية. فعلى سبيل المثال، عندما فاز إيفان سافليليف بالجائزة عام 96م عن نصه المسرحي «رحلة إلى الأطراف»، قام ثلاثة من المخرجين المسرحيين دفعة واحدة بإخراج النص: المخرج فاليري فوكين، وأوليج تاباكوف، وبيتر شتاين.

أما أوليج بوكراف الذي فاز بالجائزة عام 77م فهو مازال حتى الآن يحصد ثمار فوزه عن نصه المسرحي «البريد الروسي الشعبي»، حيث قام أوليج تاباكوف بإخراجه في موسكو تحت عنوان «غرفة للضحك»، ومن بعده المخرج كاما جينكاس الذي حصل على جائزة «القناع الذهبي» عن إخراج هذا النص، الأمر الذي جعل العرض مرشحا للحصول على أربع جوائز أخرى: أفضل عرض، أفضل مخرج، أفضل دور رئيسي، أفضل سينوجرافيا.

وحاليا تجرى البروفات النهائية على نص جريشكوفيتش (مسودات مسرحية «ملاحظات رحالة روسي») على مسرح «مدرسة النص المعاصر».

جريشكوفيتش جائزته بجدارة. شارك جريشكوفيتش بنصين مسرحيين كما ذكرنا سابقا: (مسودات مسرحية «ملاحظات رحالة روسي») و (الشتاء). النصان مستقلان تماما عن بعضهما البعض. ومع ذلك رأت لجنة التحكيم أن تتعامل معهما كنص واحد، أو بالأحرى كعمل درامي واحد. ولعل السبب يعود إلى عدة عوامل هامة، حيث أسلوب الكتابة، وعالم الأبطال، وموضوعات حواراتهم تحدد بالضبط زمنهم (نهاية التسعينات). وكذلك وجود هؤلاء الأبطال في فراغ النسيان واحساسهم بالإهمال وبعدم الحاجة إليهم - كل تلك العوامل كانت سببا رئيسيا للتعامل مع النصين كعمل درامي واحد.

نص (مسودات مسرحية «ملاحظات رحالة روسي») هو نص اجتماعي - حياتي بدرجة أكبر من نص «الشتاء». والأخير مجرد «حدوتة» ميلاد جميلة وعاطفية. ومع ذلك فالأبطال في هذا النص أو ذاك هم أنفسهم، ولكن في مواقف مختلفة ليس إلا ولعله من المهم هنا أن نذكر مقطعا من كلمة أحد أعضاء لجنة التحكيم بخصوص هذين النصين: «إنني أرى حقبة التسعينات كلها في هذين النصين أرى الإنسان المعاصر الذي يتعامل معي بشكل مباشر. لقد قرأتها، وأدرت لحظت أنني أقرأ عن نفسي، وأن هذين النصين قد كتباني أنا شخصا».

وأعلنت لجنة التحكيم أنها تأمل بأن يضيف هذا الكاتب إلى فن الكتابة المسرحية «شيئا جديدا» لم يكن موجودا من قبل. وربما تكون هناك أسس واقعية لهذا الأمل، حيث تتجلى في أعمال جريشكوفيتش طرازة الكلمات وحيويتها إلى جانب ألفتها، ليست تلك الألفة الموجودة في كتابات